



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Möbelwerkstätte Herrgesell unter besonderer
Berücksichtigung des künstlerischen Schaffens von
Moritz Herrgesell“

Verfasserin

Doris Bauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Februar 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 315
Kunstgeschichte
Ao. Prof. Dr. Peter Haiko

Inhaltsverzeichnis

Danksagung4
1 Einleitung5
2 Die Firmengeschichte der Möbelwerkstätte Herrgesell7
3 Moritz Herrgesell – Die frühen Jahre seines künstlerischen Schaffens	...14
3.1 Die Jahre an der Wiener Kunstgewerbeschule	...14
3.2 Die Beteiligungen Moritz Herrgesells an den Wettbewerben der Zeitschrift „Innendekoration“	...25
4 Die Zeit nach der Kunstgewerbeschule bis zum Ende des Ersten Weltkriegs	...30
4.1 Die Ausstellungsbeiträge Moritz Herrgesells im Museum für Kunst und Industrie	...30
4.2 Die Frage nach dem Ornament	...35
4.3 Moritz Herrgesell und der Österreichische Werkbund	...37
5 Der Wirkungsbereich der Firma Herrgesell in der Zwischenkriegszeit	...42
5.1 Die politischen und wirtschaftlichen Folgen des Ersten Weltkriegs	...42
5.2 Die Ausstellungen „Einfacher Hausrat“ und „Sonderausstellung vornehmer Wohnungseinrichtungen“ im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie	...43
5.3 Die neuen Fragen in der Wohnraumgestaltung - „Schöner zweckmäßiger Hausrat“ und „Die Mietwohnung von heute. Wie richte ich sie ein?“	...49
5.4 Die Entwicklung des Aufbaumöbels - Moritz Herrgesells „Combina“ und Franz Schusters „Möbelbuch“	...59
5.5 Das Aufkommen der Typisierungsfrage in Architektur und Möbelgestaltung in Deutschland	...70
5.6 Die Rezeption typisierter Möbel in der zeitgenössischen Literatur und der Bevölkerung	...75

5.7 Die Ausstellungen „Der gute billige Gegenstand“ und „Das befreite Handwerk“ im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie	...80
5.8 Neue „beschwingtere“ Tendenzen in der Möbelgestaltung bei Herrgesell	...85
6 Ausblick - Die weitere Entwicklung der Firma Herrgesell	...88
7 Resümee	...92
8 Quellenverzeichnis	...96
9 Abbildungsverzeichnis	..105
Anhang	..110

Danksagung

Diese Arbeit wäre ohne die Unterstützung diverser Institutionen und Personen nicht zustande gekommen. Besonderer Dank gilt hier den Nachfahren der Familie Herrgesell, durch deren Schenkung des Nachlasses der Möbelwerkstätte Anton Herrgesell an das Museum für angewandte Kunst diese Arbeit überhaupt möglich wurde. Darüber hinaus bemühten sich Prof. DI Vinzenz Sedlak und Frau Bibiana Mitterbauer stets um die Beantwortung meiner Fragen. Weiters gilt mein Dank dem Museum für angewandte Kunst und hier insbesondere Frau Mag. Pokorny-Nagel, die mir nicht nur den Nachlass und die Räumlichkeiten zur Verfügung stellte, sondern auch das Vertrauen entgegenbrachte diese Aufgabe zu bewältigen. Danken möchte ich an dieser Stelle aber auch meiner Familie, die mir durch ihre finanzielle Unterstützung mein Studium ermöglichte und natürlich meinen Freunden für deren Ratschläge und Geduld.

Mit freundlicher Unterstützung des MAK, Wien.

1 Einleitung

Die Möbelwerkstätte Herrgesell war ein Familienbetrieb, der in Wien über 95 Jahre lang das Gesicht der Wohnungseinrichtungen mitgeprägt hatte. Der kleine Tischlerbetrieb, welcher von Anton Herrgesell 1882 in der Storchengasse 3 gegründet wurde, entwickelte sich über drei Generationen zu einem Unternehmen, das an drei Standorten Wiens vertreten war. Den größten Aufschwung erlebte die Firma unter der künstlerischen Leitung Moritz Herrgesells, dem erstgeborenen Sohn des Firmengründers. Er studierte an der Wiener Kunstgewerbeschule Architektur bei Josef Hoffmann und war stets präsent im Kreise der Wiener Innenarchitekten.

Die vorliegende Arbeit stützt sich vor allem auf den umfangreichen Nachlass der Möbelfabrik Herrgesell, der sich seit kurzer Zeit im Museum für angewandte Kunst in Wien befindet. Das Gros der über 2800 erhaltenen Entwürfe stammt von Moritz Herrgesell und beschäftigt sich mit den unterschiedlichsten Themen der Inneneinrichtung. So finden sich Entwürfe zu Gebrauchsgegenständen wie Kaffeekannen oder Standuhren ebenso wie zu allen Arten von Sitz- und Liegemöbeln, Tischen, Schränken, gesamten Wohn-, Schlaf- und Esszimmereinrichtungen sowie zu selteneren Stücken wie Blumen- und Spieltischen, Teppichen und Ornamenten bis hin zu Exotikern wie Betschemeln oder Grabsteinen.

Die vorliegende Arbeit verfolgt neben der Aufarbeitung der Firmengeschichte vor allem das Ziel, Moritz Herrgesells künstlerischen Werdegang offen zu legen sowie ihn und sein Schaffen in das Umfeld der Wiener Innenarchitekten und Möbelproduzenten einzubetten. Dabei soll Moritz Herrgesells stilistische Entwicklung, sein Aufzeigen bei international ausgeschriebenen Wettbewerben und die Präsenz seiner Einrichtungen in Ausstellungen des damaligen Museums für Kunst und Industrie aufgearbeitet und dokumentiert werden. Besonderes Augenmerk wird auf die Jahre zwischen den beiden Weltkriegen gelegt, da in jener Zeit besonders innovative Leistungen Moritz Herrgesells zu beobachten sind. Zwischen 1918 und 1938 beschäftigte er sich besonders mit Fragen der sozialen Wohnraumgestaltung, die neben der Entwicklung multifunktionaler und „unsichtbarer“ Möbel in der Produktion des „Combina“-Aufbaumöbels, einem aus standardisierten Elementen aufgebauten Serienerzeugnisses gipfelten.

Darüber hinaus soll auch veranschaulicht werden, dass der Weg der stilistischen Vielfalt und des sozialen Engagements den Moritz Herrgesell eingeschlagen hatte, nicht nach seinem Tod endete, sondern weiterhin ein wesentliches Merkmal des Herrgesellschen Familienbetriebes darstellte und auch von seinem Nachfolger Franz jun. Herrgesell weiterverfolgt wurde.

Da der Name Herrgesell bis heute nur selten Eingang in die Sekundärliteratur gefunden hat, wird sich die Aufarbeitung der Firmengeschichte sowie der künstlerischen Entwicklung Moritz und dessen Nachfolgers Franz jun. vor allem auf zeitgenössische Quellen und Dokumente stützen. Diese umfassen Beiträge und Abbildungen in zeitgenössischen Fachzeitschriften, in Ausstellungskatalogen und Herrgesell-Verkaufsbroschüren ebenso wie Entwürfe, Dokumente und Fotografien, die sowohl im Nachlass erhalten sind als auch über verschiedene Archive und Museen verstreut sind. Somit leistet die vorliegende Arbeit wesentliche Grundlagenforschung, die auch das Fundament für die weitere Beschäftigung mit den Erzeugnissen der Firma Herrgesell legt.

2 Die Firmengeschichte der Möbelwerkstätte Herrgesell

Die Möbelwerkstätte Herrgesell war ein durchgehend von Familienmitgliedern geführtes Unternehmen, das von 1882 bis 1977, also 95 Jahre lang, im Kreise der Wiener Inneneinrichtungsproduzenten tätig und präsent war. Die hier geschilderten Umstände und Fakten der Firmengeschichte sowie der Tätigkeiten der einzelnen Familienmitglieder stützen sich hauptsächlich auf der 1957 zum 75-jährigen Bestehen des Betriebes entstandenen firmeneigenen Chronik.¹ Ergänzt wurden die darin gefundenen Erkenntnisse von Prof. DI Vinzenz Sedlak, einem Nachfahren der Herrgesells, der diesbezüglich auch Einsicht in Dokumente nahm, die innerhalb der Familie aufbewahrt werden. Auch wurden mehrere Fotografien, die zu Jubiläumsanlässen entstanden waren, als Quellen herangezogen. Soweit es möglich war, wurden die Angaben durch verschiedene, öffentlich zugängliche Dokumente, wie dem Firmenbuchauszug des Wiener Handelsgerichtes, die zahlreichen Akten des Gewerbearchives und des Marken- und Patentamtes überprüft.

Der Begründer der Möbelfabrik Herrgesell und einer langen Familientradition in der Herstellung und dem Verkauf von Inneneinrichtungsgegenständen unterschiedlicher Art war Anton Herrgesell. Er wurde am 27. November 1857² als Sohn des Webers Vinzenz Herrgesell geboren und kam zwölfjährig aus dem nordböhmischen Seifersdorf nach Wien, um hier das Tischlerhandwerk zu erlernen. Nach Absolvierung seiner Gesellenzeit, die er in den Jahren von 1877 bis 1882 bei verschiedenen Wiener Tischlerbetrieben verbrachte,³ machte er sich bereits im Alter von 25 Jahren selbständig und begann sein Handwerk in der Storchengasse 3 im 15. Wiener Gemeindebezirk auszuüben. Im selben Jahr heiratete er Karoline Riegler und am 13. Juli 1883⁴ wurde bereits deren beider erster Sohn Moritz Anton Herrgesell geboren, welcher später als Architekt den väterlichen Betrieb zur Hochblüte führen sollte. Einige Jahre danach, vermutlich im selben Jahr, in dem Antons zweiter Sohn

¹ Anon., 75 Jahre Anton Herrgesell 1882 – 1957, 1957.

² Angabe Prof. DI Vinzenz Sedlak.

³ Den Angaben von Prof. DI Vinzenz Sedlak folgend, verbrachte Anton Herrgesell seine Gesellenzeit bei Stefan Ginzl in Wien 12, bei Moriz Appelfeld in Wien 14, bei August Gruscha in Wien 15 und bei der Tischlerei Schneider im 6. Wiener Gemeindebezirk.

⁴ WKO - Archiv - Gewerbearchiv.

Franz geboren wurde, der am 30. März 1888⁵ das Licht der Welt erblickte, war es dem Tischlermeister bereits möglich, seinen Betrieb zu vergrößern, indem er das Haus in der Diefenbachgasse 21 erwarb, in welchem sich zukünftig die Werkstätten befanden. Später wurde auch noch das Nachbarhaus mit der Adresse Diefenbachgasse 23 angekauft, wodurch eine zusätzliche Erweiterung der räumlichen Verhältnisse erreicht werden konnte. In der oben genannten Festschrift zum 75-jährigen Firmenjubiläum ist auch davon die Rede, dass Anton Herrgesell in jener Zeit den Auftrag für die Einrichtung eines Schlosses in Polen übernahm, wo er mit seinen Arbeitern monatelang tätig war. Die Arbeiten betrafen die Innendekoration und reichten von der Ausarbeitung der Holzplafonds über reich verzierte Portale, Paneele und Holzschnitzereien. Dieser Auftrag dokumentiert nicht nur die vor dem 1. Weltkrieg gegebenen Möglichkeiten der heimischen Tischlerbetriebe, ihre Absatzmärkte auch außerhalb des österreichischen Kernlandes zu finden, sondern dürfte auch in finanzieller Hinsicht eine einträgliche Quelle gewesen sein, die dem Betrieb in seinen frühen Jahren das Bestehen sicherte.⁶ Auf der Fotografie, welche 1892 anlässlich des 10-jährigen Firmenjubiläums angefertigt wurde, sind bereits 37 Personen abgebildet, wobei hier auch Anton Herrgesell im schwarzen Anzug in Mitten seiner Mitarbeiter und hinter seinen beiden Söhnen Moritz und Anton zu finden ist. (Abb. 1) Beide Söhne Anton Herrgesells absolvierten wie der Vater die Tischlerlehre, wobei Franz anschließend eine andere Sparte einschlug und die Handelsschule besuchte. Auch arbeitete er, um seine Fachkenntnisse in der Buchhaltung zu vergrößern, bei einigen familienfremden Unternehmen. Es war wohl von Anfang an vorgesehen, dass Franz später einmal die kaufmännischen Aufgaben der Firma übernehmen sollte, während Moritz als künstlerischer Nachfolger des Vaters aufgebaut wurde. Nach der Absolvierung der Tischlerlehre und der Gewerblichen Fachschule der Tischler in der Renngasse im 1. Wiener Gemeindebezirk setzte Moritz diesen Weg fort und studierte von 1901 bis 1905 Architektur bei Prof. Josef Hoffmann an der Wiener Kunstgewerbeschule.⁷

⁵ WKO - Archiv - Gewerbearchiv.

⁶ Anon., 75 Jahre Anton Herrgesell 1882 – 1957, 1957, S. 1-2.

⁷ Anon., 75 Jahre Anton Herrgesell 1882 – 1957, 1957, S. 3. Kunstgewerbeschule des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie in Wien, Abgangs-Zeugnis von Mauritius Herrgesell. Wien, 15. Juli 1905.

Im Jahre 1911 heirateten die beiden Brüder. Moritz ehelichte Marianne Mayer und Franz Barbara Holzer. Bald darauf kamen die Vertreter der nächsten Generation des Familienbetriebes zur Welt. Moritz Herrgesell, der sich in jenen Jahren auch Mauritius oder Maurus nannte, führte nun das Atelier und Franz kümmerte sich um die wirtschaftlichen Angelegenheiten. Letzterer musste im Ersten Weltkrieg einrücken, woraufhin seine Frau Barbara, die ebenfalls in der Buchhaltung ausgebildet war, die Geschäfte übernahm und ihren Mann vertrat. Wirtschaftlich ging es der Firma auf Grund der kriegsbedingten Prosperität gut, doch bereitete Anton Herrgesell der in jener Zeit bereits spürbar werdende Mangel an Rohmaterialien und ausgebildeten Fachkräften Sorgen. Als Franz nach dem Ende des Krieges nach Wien zurückgekehrt war, übernahmen die beiden Brüder die Leitung der Firma. Anton Herrgesell zog sich allmählich zurück und überließ die Geschäfte seinen Kindern. Den Ruhestand konnte er jedoch nicht mehr lange genießen, da er, wie seine Frau, bereits im Jahre 1920 verstarb.⁸

Trotz der nach dem Ersten Weltkrieg herrschenden Inflation und deren Folgeerscheinungen überstand der Betrieb die schwierigen ersten Jahre nach dem Krieg relativ gut. Auch begann man die Werkstätten zu modernisieren. Soweit es die Raumverhältnisse zuließen, wurden neue Maschinen angeschafft, die Musterzimmer neu hergerichtet und der Betrieb stärker rationalisiert. In der Zeit von 1931 bis 1937 war es um den Betrieb laut Chronik finanziell eher schlecht bestellt. Man versuchte an neue Aufträge zu gelangen und brachte auch im Möbelbau etwas Neues: Am 6. März 1931 wurde schließlich das „Combina“-Aufbaumöbel als Marke offiziell geschützt.⁹ Dieses Möbel wurde seriell hergestellt und dürfte dem Betrieb in diesen schwierigen Jahren das Überleben gesichert haben. So wird in der Jubiläumsschrift darüber angemerkt, dass das „Combina“-Aufbaumöbel durch strategisch klug platzierte Werbung rasch einen hohen Bekanntheitsgrad erreichte und sich durch das rege Interesse der Kunden auch schnell ein finanzieller Erfolg einstellte.¹⁰

⁸ Anon., 75 Jahre Anton Herrgesell 1882 – 1957, 1957, S. 3 und 5.

⁹ Österreichischer Zentral-Marken-Anzeiger 1932, S. 71.

¹⁰ Anon., 75 Jahre Anton Herrgesell 1882 – 1957, 1957, S. 6-8.

Jedenfalls hatte sich die Firma seit ihrer 10-jährigen Jubiläumsfeier deutlich vergrößert und auf der Fotografie, die 1932 anlässlich des 50-jährigen Bestehens gemacht wurde, finden sich bereits 54 Personen, darunter auch Franz Herrgesell, dessen Frau Barbara und dessen Bruder Moritz in der Mitte der ersten Sitzreihe.¹¹ Um dem Betrieb weiterhin die Existenz zu sichern und einer möglichen Expansion nicht im Wege zu stehen, zeigte man sich bei Herrgesell bezüglich der Annahme von Aufträgen stets flexibel. Die meisten ausgeführten Arbeiten wurden zwar im betriebseigenen Atelier entworfen, aber es wurden auch Aufträge von anderen namhaften Architekten angenommen. So übernahm man beispielsweise die Ausführung des von Josef Hoffmann entworfenen Mappenschrankes, welcher auf der Ausstellung „Das befreite Handwerk. Geschmack und Wohnkultur“ im Jahre 1934 gezeigt wurde.¹² Darüber hinaus werden in der Chronik noch weitere bekannte Namen des Wiener Innenarchitektenkreises - wie Prof. Popp, Prof. Theiss oder Prof. Witzmann - angeführt, die bei Herrgesell ihre Entwürfe ausführen ließen. Im Jahre 1936 wurde der Betrieb abermals vergrößert und eine weitere Filiale in der Breitegasse 13 gegründet. Dorthin wurde vor allem der Verkauf der Einrichtungsgegenstände verlagert, da man die Räumlichkeiten der Musterzimmer in der Diefenbachgasse nun für weitere Werkstätten benötigte.¹³

In der Chronik des Jahres 1957 werden auch verschiedene öffentliche Ämter angeführt, die die beiden Brüder ausgeübt haben sollen. Gesichert ist, dass Moritz als Gründungsmitglied des Werkbundes¹⁴ und Franz als Obmannstellvertreter der Kunstgewerbesektion des Wiener Gewerbege nossenschaftsverbandes¹⁵ tätig waren. Für Moritz wird in der Jubiläumsschrift weiters die Vorstandsmitgliedschaft der Architektenvereinigung angeführt und Franz soll ebenfalls noch andere Ämter bekleidet haben, darunter die Vorstandsmitgliedschaft der Vereinigung der Tischler sowie des Hauptverbandes der Industrie und der industriellen Bezirkskommission. Darüber hinaus wird er als Beisitzer des Einigungsamtes, Sachverständiger des

¹¹ Fotografie im Familienbesitz.

¹² Das befreite Handwerk (Ausst. Kat.), 1934, S. 25.

¹³ 75 Jahre Anton Herrgesell 1882 – 1957. Eine Chronik, Wien 1957, S. 9.

¹⁴ Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 230.

¹⁵ Das befreite Handwerk (Ausst. Kat.), 1934, S. 8.

Kuratoriums des Baufonds der Industriellen Bezirkskommission und als Vorsitzender Stellvertreter des Verbandes der Möbelfabriken bezeichnet.¹⁶

In der Zeit kurz vor dem Zweiten Weltkrieg gab es ausreichend Arbeit in den Werkstätten, doch kamen nach Ausbruch des Krieges auch auf die Familie Herrgesell schwierige Zeiten zu. Die Söhne von Moritz – Anton, geboren am 20. Juli 1914,¹⁷ und Moriz jun., geboren am 3. November 1919¹⁸ - mussten zum Kriegsdienst einrücken und auch Franz Herrgesells Sohn Franz jun., geboren am 23. Juni 1924,¹⁹ blieb der Wehrdienst nicht erspart. Am 10. November 1944 hagelte es schließlich hunderte von Brandbomben auf Wien, wovon auch die Fabrik in der Diefenbachgasse betroffen war. Ein Teil des Betriebes fiel den Flammen zum Opfer. Man versuchte zwar den zerstörten Bereich umgehend wieder aufzubauen, da man in diesen Tagen aber den Großteil der Zeit im Keller verbringen musste, stagnierte der Versuch des Wiederaufbaus. Schließlich wurden die Arbeiten beinahe gänzlich eingestellt. Als der Krieg am 8. Mai 1945 endlich zu Ende war, herrschten chaotische Verhältnisse. Moritz Herrgesell begab sich zu seiner Familie aufs Land und kehrte erst im Herbst 1945 wieder nach Wien zurück. Auch seine beiden Söhne Moriz jun. und Anton trafen in diesem Jahr wieder zu Hause ein. Indes verweilte Franz mit seiner Frau Barbara in Wien und versuchte die Beschlagnahmen und Requirierungen seitens der Alliierten vom Betrieb abzuwenden, was ihm auch gelang. Bald darauf begann man die Arbeiten in den Werkstätten wieder aufzunehmen. Im Februar 1946 kehrte schließlich ganz unerwartet Franz Herrgesell jun. aus der englischen Kriegsgefangenschaft zurück. Er setzte umgehend sein, durch den Krieg unterbrochenes Studium der Architektur bei Prof. Haerdtl an der Wiener Kunstgewerbeschule fort, welches er 1949 abschließen konnte. Während Franz als künstlerischer Nachfolger von Moritz aufgebaut wurde, beschloss dessen ältester Sohn Anton sich als freischaffender Architekt für Hoch- und Tiefbau selbständig zu machen.²⁰

¹⁶ Anon., 75 Jahre Anton Herrgesell 1882 – 1957, 1957, S. 9.

¹⁷ Angabe von Prof. DI Vinzenz Sedlak.

¹⁸ WKO - Archiv - Gewerbearchiv.

¹⁹ WKO - Archiv - Gewerbearchiv.

²⁰ Anon., 75 Jahre Anton Herrgesell 1882 – 1957, 1957, S. 11-13.

Sein jüngerer Bruder Moriz Herrgesell jun. stieg indes als Prokurist in den Familienbetrieb ein. Obwohl in der Firmenchronik davon die Rede ist, dass Moriz jun. erst ab Dezember 1956 die Prokura in der Firma angetreten haben soll, um in der Filiale in der Breitegasse und auch in der Fabrik in der Diefenbachgasse die kaufmännischen Belange zu regeln,²¹ werden sowohl er als auch sein Cousin Franz jun. im Firmenbuchauszug des Handelsregisters bereits ab 7. Mai 1946 als Prokuristen und ab 4. August 1952 als persönlich haftende Gesellschafter geführt.²² Übereinstimmend mit dem Firmenbuchauszug des Handelsgerichtes finden sich auch im Gewerbearchiv Akten, die bestätigen, dass Moriz Herrgesell jun. bereits 1948 als handelsgerichtlicher Prokurist angesprochen wurde.²³

Jedenfalls liefen die Geschäfte gut und der Betrieb entwickelte sich weiter. Am 26. Juni 1952 starb Moritz Herrgesell, worauf dessen Sohn Moriz jun. als Geschäftsführer die kaufmännischen Angelegenheiten weiter führte und Franz jun., nunmehr fertig ausgebildeter Architekt, die Leitung des Ateliers übernahm. Franz sen. stand aber der neuen Generation des Herrgesellschen Familienbetriebes weiterhin bis zu seinem Tode am 9. Juni 1956 beratend zur Seite. In dieser Zeit, vermutlich im Jahr vor Franz Herrgesells Ableben, hatte man auf Grund der guten Konjunktur und Auftragslage auch noch das Nachbarhaus in der Breitegasse 15 erwerben können.²⁴ Aber nicht nur die Verkaufsfläche in der Breitegasse, welche nach dem Umbau von 1958 etwa 950 m² betrug,²⁵ hatte sich vergrößert, sondern auch die Mitarbeiterzahl. In der Chronik zum 75-jährigen Firmenjubiläum finden sich 80 Unterschriften, die vermutlich alle von Angestellten und Mitarbeitern des Betriebes stammen, und auch auf der zu diesem Anlass angefertigten Fotografie sind 71 Personen abgebildet, darunter in der Mitte der zweiten Reihe auch die Leiter der Firma Moriz jun. und Franz jun. (Abb. 2) Die Mitarbeiterzahl lag also im Jahre 1957 zumindest bei 71 Personen, wobei meines Erachtens die Zahl der Unterschriften in der Jubiläumsschrift als die aussagekräftigere heranzuziehen ist, da diese im Gegensatz zum spontanen Charakter einer Fotografie sicherlich über einen längeren Zeitraum zusammen

²¹ Anon., 75 Jahre Anton Herrgesell 1882 – 1957, 1957, S. 13.

²² Handelsgericht - Firmenbuchauszug, Firmenr.: HR A 8048.

²³ WKO - Archiv - Gewerbearchiv.

²⁴ Anon., 75 Jahre Anton Herrgesell 1882 – 1957, 1957, S. 13-14.

²⁵ Angaben Prof. DI Vinzenz Sedlak.

gesammelt wurden, wodurch eine Vollständigkeit der Mitarbeiter leichter erreicht werden konnte.

Bereits 1962²⁶ starb ein weiteres Mitglied der Familie, Moriz Herrgesell jun., woraufhin Franz jun. den Betrieb alleine weiterführen musste. Im Jahre 1967 wurde die Verkaufsfläche abermals vergrößert, indem man einen weiteren Standort in der Sechshauser Straße 76 schuf. Trotzdem ging es nun wirtschaftlich rasch bergab. Nur 10 Jahre später am 13. September 1977 wurde mit dem Ausgleichsverfahren der Kommanditgesellschaft, welche immer noch nach dem Begründer der Möbelfabrik Anton Herrgesell benannt war, begonnen. 1978 wurden schließlich Betrieb und Verkauf eingestellt und das Konkursverfahren eingeleitet.²⁷ Im Firmenbuchauszug des Handelsgerichtes findet sich am 5. Februar 1988 ein letzter Eintrag: „Firma auf Grund der §§ 31 HGB bzw. 141 FGG von Amts wegen gelöscht.“²⁸ Die Möbelwerkstätte Herrgesell, die 95 Jahre lang im Wiener Möbelsektor mitgewirkt hatte, mehrere Standorterweiterungen erfahren hatte und von drei Generationen der Familie Herrgesell geleitet wurde, fand somit ihr offizielles Ende.

²⁶ Angaben von Prof. DI Vinzenz Sedlak.

²⁷ WKO - Archiv - Gewerbearchiv.

²⁸ Handelsgericht - Firmenbuchauszug, Firmennr.: HR A 8048.

3 Moritz Herrgesell – Die frühen Jahre seines künstlerischen Schaffens

3.1 Die Jahre an der Wiener Kunstgewerbeschule

Nachdem Moritz Herrgesell die Genossenschaftliche Fachschule der Tischler in Wien, Renngasse, Innere Stadt, positiv absolviert hatte, studierte er von 1901 bis 1905 an der renommierten Wiener Kunstgewerbeschule unter niemand Geringerem als Josef Hoffmann. Jener hatte in dessen Abschlusszeugnis Folgendes vermerkt:

„Herr Mauritius Herrgesell hat nach vierjährigem Studium die Fachschule für Architektur absolviert und nach vorheriger technischer Ausbildung im Möbelbau sich dem Entwurf von Häusern und Innenräumen gewidmet. Er entwarf auch Möbelstoffe, Teppichmuster, Metallarbeiten, usw. und bewies hiebei sehr viel Begabung und Geschmack und kann als vollkommen tüchtig und gewandt in allen diesen Aufgaben jedermann empfohlen werden.“²⁹

In den Abgangszeugnissen dokumentierte Hoffmann jeweils die spezifischen Fähigkeiten seiner Schüler auf architektonischem, innenarchitektonischem und kunstgewerblichem Gebiet sowie deren Fertigkeiten bei der praktischen Tätigkeit. Natürlich war diese Beurteilung von Hoffmann für den betreffenden Schüler, der knapp vor seinem Eintritte ins Berufsleben stand, von großer Bedeutung.³⁰ Für den jungen Moritz, der das Glück hatte, zu den 36% der Schüler Hoffmanns zu gehören, deren Eltern einen kunstgewerblichen Betrieb hatten,³¹ stellte sich die Frage nach der Arbeitsplatzsuche wohl weniger – trotzdem war eine positive Beurteilung von Hoffmann nicht nur für Moritz eine Auszeichnung, sondern für den gesamten väterlichen Betrieb.

Zweifellos verfügte der Tischlerbetrieb von Anton Herrgesell über das handwerkliche Vermögen, ausgezeichnete kunstgewerbliche Produkte zu erzeugen, doch benötigte man, um moderne Wohnungseinrichtungen zu schaffen, neue Impulse, die den

²⁹ Maier 1988, S. 42.

³⁰ Maier 1988, S. 102.

³¹ Maier 1988, S. 124.

kunsthandwerkliche Arbeiten einen frischen und zeitgeistigen Charakter verleihen sollten. Die wichtigste Quelle zur Aneignung eines neuen Formenrepertoires war wohl die Zusammenarbeit mit Künstlern.³² Nicht nur Herrgesell, sondern viele der Wiener Tischlermeister suchten den Kontakt mit geschulten Architekten. Die 1908 abgehaltene Kaiser-Jubiläums-Ausstellung zeigte, dass auch die kleinen Möbeltischler immer mehr nach künstlerischen Entwürfen arbeiteten. Auch Moritz Herrgesell lieferte für diese Ausstellung bereits die Entwürfe für die präsentierten Einrichtungen.³³

Unter Arthur von Scala, der zwischen 1897 und 1909 die Leitung des Museums für Kunst und Industrie innehatte, wurde der allzu mächtige private Kunstverein aus den Museumsräumlichkeiten verbannt und den kleineren Tischlern die Tür geöffnet.³⁴ Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie bemühte sich in jener Zeit beständig, die Bande zwischen den Entwerfenden und Gewerbetreibenden zu festigen. Die Zusammenarbeit von Künstlern und Handwerkern wurde nicht nur logistisch in die Wege geleitet, sondern auch finanziell gefördert.³⁵ Um die Jahrhundertwende war das Verhältnis zwischen Möbelerzeugern zum Österreichischen Museum für Kunst und Industrie und in weiterer Folge zur Kunstgewerbeschule bereits derart positiv, dass viele Tischlermeister ihren Nachwuchs dorthin schickten. Um im Konkurrenzkampf mitzuhalten und das Verlangen nach einer modernen Formensprache zu befriedigen, brauchten die Tischler fachmännisch ausgebildete Entwerfende. Natürlich steigerte es auch das Renommee der Firma, ein eigenes, von einem Architekten geleitetes Atelier zu besitzen.³⁶ Moritz Herrgesell mochte diese Gedanken im Hinterkopf gehabt haben, als er sich entschloss, die Aufnahmeprüfung an der Kunstgewerbeschule zu absolvieren, um bei Prof. Hoffmann studieren zu dürfen.

Die Aufnahmeprüfung für die Fachschule für Architektur war verpflichtend. Es wurden Fertigkeiten auf folgenden Gebieten verlangt: „[...] Zeichenfertigkeit, sowohl

³² Behal 1988, S. 16.

³³ Behal 1988, S. 19.

³⁴ Maier 1988, S. 39.

³⁵ Behal 1988, S. 21.

³⁶ Behal 1988, S. 42.

ornamentaler als auch figuraler Details und fachlicher Objecte nach Vorlagen, ferner die Kenntnis der Projections und Schattenlehre, der Perspective, der allgemeinen Formenlehre und der allgemeinen gewerblichen Chemie [...]“.³⁷ Natürlich hatte Hoffmann das letzte Wort in der Auswahl seiner Schüler, was in der zeitgenössischen Fachliteratur folgendermaßen kommentiert wurde: „Nun, der Meister kann sich so eben seine Schüler und die Schüler können sich ihren Meister wählen. Der Lehrer wird an diesem oder jenem jungen Manne oder Mädchen ein Zeichen des Geistes bemerken, der in ihm selbst steckt, so dass er hoffen kann, ihn verständnisvoll zum Ziele zu führen. Umgekehrt wird der Schüler sich unwillkürlich durch die verwandte Natur des Lehrers angezogen fühlen.“³⁸

Als Moritz Herrgesell im Schuljahr 1900/1901 in die Fachklasse für Architektur bei Professor Josef Hoffmann aufgenommen wurde, hatte er das Glück, in einer Zeit an der Kunstgewerbeschule angenommen zu werden, die von Umbrüchen und Auflockerungen gekennzeichnet war. Seit 1. April 1899 war Felician von Myrbach zum vorerst provisorischen Leiter der Schule bestellt worden und seine Amtszeit dauerte bis 1905, also bis zum Ende der Ausbildungszeit von Moritz Herrgesell.³⁹ Myrbach war Mitglied der Sezession. Bereits am Beginn seiner Amtszeit veranlasste er eine sukzessive Bestellung weiterer Sezessionisten als Lehrer an die Kunstgewerbeschule. So wurden 1899 Josef Hoffmann für die Fachklasse für Architektur, Koloman Moser für die Fachklasse für dekorative Malerei und Arthur Strasser für die Bildhauerei als Lehrer eingesetzt. Im April 1900 wurde außerdem noch Alfred Roller an die Anstalt geholt.⁴⁰ Hier hatten die Sezessionisten die Möglichkeit, den Unterricht und die Lehrmethoden an ihre eigenen Vorstellungen anzupassen, was unweigerlich zu einem Bruch mit den überlieferten Lehrmethoden führen musste.⁴¹ Myrbach, der seine liberale Geisteshaltung nun auch offiziell im Schulsystem verankern wollte, initiierte 1901 ein provisorisches Statut für den Kunstunterricht. Jenes enthielt keinerlei genauen Beschreibungen, wie der Architekturunterricht auszusehen hätte. Eine Unterweisung in die Kunst könne es

³⁷ AVA k. k. Ministerium für öffentliche Arbeiten ad 1266/7 XXIC/1911 [Lehrplan von 1895] zit. n. Maier 1988, S. 34.

³⁸ Dreger 1901, S. 5.

³⁹ Maier 1988, S. 43.

⁴⁰ Maier 1988, S. 43 und 48.

⁴¹ Festi 1994, S. 7.

nicht geben, da diese frei und individuell wäre, was in weiterer Folge auch die Erstellung eines Lehrplanes obsolet werden ließ. Obwohl offiziell noch das Statut von 1888 und der Lehrplan von 1895 in Kraft waren, orientierten sich vor allem die fortschrittlich gesinnten Lehrkräfte am provisorischen Statut Myrbachs. So hatte Hoffmann alle Möglichkeiten und Freiheiten, seine eigenen Lehrziele und Methoden zu entfalten.⁴²

Die wichtigsten Reformen Myrbachs waren die unbedingte Förderung des eigenständigen Arbeitens, die Ausbildung zum Universalkunsthandwerker als Folge der sezessionistischen Gesamtkunstwerksidee, die eine einheitliche und umfassende Durchgestaltung eines Raumes anstrebte, und die Erlangung von Materialgerechtigkeit und struktureller Logik im Aufbau eines Objektes.⁴³ Um letztere Forderung zu erfüllen, wurde unter der Amtszeit von Direktor Myrbach eine Tischlerwerkstätte eingerichtet. Es handelte sich dabei zwar nur um eine eher kleine und provisorische Lösung, da einer vollständigen und zufrieden stellenden Realisierung immer der Raummangel in der Anstalt im Wege stand. Trotzdem sollte sie dazu dienen, den Schülern den Umgang mit Material und Technik zu lehren, sowie ihnen praktische Erfahrungen beim selbständigen Komponieren von Objekten zu ermöglichen.⁴⁴

Als Moritz Dreger 1901 Hoffmanns Fachschule für Architektur besuchte und hier möglicherweise auch auf Moritz Herrgesell gestoßen war, bemerkte er folgendes:

„Und diese Schüler sind überhaupt sehr viel allein, es ist merkwürdig, man fühlt eigentlich nur den Geist des Lehrers, ohne immer an seinen Träger zu stoßen; man fühlt sich selbst als Fremder bald gemütlich – nein, das ist keine Schule. Ach ja, das soll ja auch mehr eine Werkstätte sein. Aber auch als solche lässt sich die Anstalt in keine Rubrik gewerbeamtlicher Auffassung einreihen. Ist das eine Möbel-, keramische, textile, Buchgewerbeanstalt, oder was sonst? Es wird ja auf all diesen Gebieten gearbeitet und wer weiss, ob nicht noch etwas dazukommt. Aber ich bemerke, es wird wirklich gearbeitet auf diesen Gebieten, nicht nur entworfen. Jeder

⁴² Maier 1988, S. 37, 71 und 238.

⁴³ Maier 1988, S. 48.

⁴⁴ Maier 1988, S. 46 und 109.

muss die Technik, in der er arbeiten will, von Grund auf verstehen. Besonders ist da eine Tischlerwerkstätte, wie die meisten unserer Lehranstalten in den Mitteln leider beschränkt, aber für den guten Willen, der da vorhanden ist, doch genügend, das Wichtigste ehrlich verstehen zu lernen.“⁴⁵

In den Beobachtungen Moritz Dregers werden in wenigen Sätzen die neuen Lehrziele auf den Punkt gebracht: selbständiges Arbeiten, allumfassende Ausbildung im Sinne des Gesamtkunstwerksgedankens und praktisches Erlernen und Verstehen des Materials. Letzteres dürfte für Moritz Herrgesell eine bereits bestehende Fertigkeit dargestellt haben, war er doch einerseits von klein auf durch den Tischlerbetrieb seines Vaters mit dem Material Holz vertraut und andererseits hatte er bereits vor der Kunstgewerbeschule bei seiner Tischlerausbildung ständig praktische Erfahrungen sammeln können. Auch in der zeitgenössischen Literatur wird dies bemerkt:

„Hoffmann hat eine ganze Reihe von Tischlersöhnen unter seinen Schülern, bei denen der Übergang von Lehre zur Praxis sich spielend vollzieht. Auch sie denken natürlich hauptsächlich Gedanken des Lehrers, aber es zeigen sich auch ganz selbständige, vielversprechende Regungen.“⁴⁶

Für die Künstler des Jugendstils, so auch für Hoffmann, war die wechselseitige Beeinflussung von Künstler und Handwerker, wie sie sich im Falle von Moritz Herrgesell auf natürlichem Wege ergab, wichtig. Den Anfang nahm dieser Gedanke der Wiederbelebung der Handwerkskunst als Gegenmaßnahme zu der Vorherrschaft von industriellen Maschinenprodukten in England in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. John Ruskin und William Morris versuchten mit ihren sozialreformatorischen Schriften gegen die mit Zierrat überladenen Industrieprodukte zu kämpfen und für eine qualitativ hochwertige, ästhetische Alltagskultur, auch für den einfachen Arbeiter, einzutreten. Die Menschen sollten in ihren Wohnungen wieder einfach konstruierte, materialgerechte und somit ehrliche, großteils von Hand geschaffene Möbel und Objekte benutzen. Diese Arts-and-Crafts-Bewegung wirkte besonders um die Jahrhundertwende durch Schriften und Ausstellungen auf den

⁴⁵ Dreger 1901, S. 4.

⁴⁶ Leisching 1906, S. 507.

Kontinent ein und so stellten auch die Sezessionisten die Engländer in ihrer 8. Ausstellung im Jahr 1900 den Wienern vor.⁴⁷

Hoffmann, der ja selbst Gründungsmitglied der Sezession war, bekam mit der Berufung an die Wiener Kunstgewerbeschule die Möglichkeit, mehrere Architektengenerationen mit seinen Idealen und Formempfindungen zu beeinflussen. In seinem programmatischen Aufsatz „Einfache Möbel“, der 1901 in der Zeitschrift „Das Interieur“ abgedruckt wurde, kommt an einer Stelle recht deutlich heraus, wo er das Versagen des bisherigen Kunstunterrichtes vermutete:

„Wo aber sollen wir, um zu helfen, beginnen? Bei der Schule? In wessen Hände ist sie geraten? Nichts als Vorschriften und gebundene Marschrouten. Man hat jede individuelle Lehrbegabung niedergedrückt und alles in der Schablone zu ersticken gewusst. Es fällt, wie in allen Fächern, auch im Zeichenunterrichte nur Wenigen ein, auch das geistige, schöpferische Talent zu wecken, sondern man geht vom Anfang an gleich ans Copiren lächerlich schlechter Vorlagen. Und doch ist es das höchste Gut des Menschen, selbst etwas zu wollen und selbst etwas Neues und Eigenes zu schaffen.“⁴⁸

Hoffmann revolutionierte den Unterrichtsstil. Während seiner Lehrtätigkeit gab es im Rahmen der Architekturausbildung keine gesonderte Erziehung zum kunstgewerblichen Zeichner für die Industrie mehr. Die Schüler wurden bei ihm ganz und gar im Sinne des sezessionistischen Bestrebens zum selbständigen und eigenschöpferischen Arbeiten erzogen. In weiterer Folge verlor auch die Stillehre ganz wesentlich an Bedeutung. Hoffmann pflegte eine Art „laissez-faire“ in seinem Unterricht walten zu lassen. Es gab weder einen festen Lehrplan noch streng definierte Unterrichtszeiten. Die Schüler hatten vor allem bei den Korrekturbesprechungen die Möglichkeit zu lernen. Wichtig war dem Lehrer in erster Linie das materialgerechte Komponieren und Arbeiten sowie die Zweckmäßigkeit des Entwurfes und die Brauchbarkeit des Objektes.⁴⁹

⁴⁷ Maier 1988, S. 185.

⁴⁸ Hoffmann 1901, S. 198.

⁴⁹ Maier 1988, S. 37, 65 und 181.

Hoffmanns Bruch mit der Tradition im Unterrichtsstil war radikal und es fällt uns aus heutiger Sicht sehr schwer nachzuempfinden, wie dies auf die Zeitgenossen und vor allem auf die jungen Schüler, wie Moritz Herrgesell, gewirkt haben muss, aber schon im stilistischen Näheverhältnis des jungen Tischlersohnes und seiner Schülerkollegen mit Hoffmann lässt sich eine Bewunderung für den Lehrer erahnen.

Neu war auch, dass Hoffmann immer wieder versuchte, seine Schüler durch Wettbewerbe und Ausstellungen zum ehrgeizigen und qualitätsbewussten Arbeiten zu motivieren. Dadurch ergab sich für die Schüler auch die Möglichkeit, mit der Wirtschaft und privaten Käufern in Kontakt zu kommen und so auf sich aufmerksam zu machen.⁵⁰ Geling es einem Schüler, eines seiner Werke zu verkaufen, durfte er den Erlös behalten. Alle diese Reformen lösten bei den Zeitgenossen starke Verwunderung, aber auch Beifall aus und so verweise ich an dieser Stelle nochmals auf den Besuch Moritz Dregers in der Hoffmannklasse im Jahre 1901:

„Mit in erster Linie steht da die Specialschule des Architekten Professors Josef Hoffmann. Wenn man bedenkt, dass der Künstler erst am Anfange seines zweiten Lehrjahres steht, so kann man über den Erfolg nicht genug staunen. Der Fachmann der alten Richtung wird das allerdings kaum eine Schule nennen. Die jungen Leute gehen anscheinend ganz frei und ungehindert umher, scheinen zu machen, was sie freut und was sie können, statt nach ererbtem Brauche zu copiren und den mechanischen Teil der Arbeit zu machen, die der Lehrer dann veräußern will. Ja unerhört! die Schüler können ihre eigenen Arbeiten verkaufen und werden dadurch allerdings zu immer neuer Arbeit verleitet, während es manchen Lehrern bisher als Pflicht galt, die Versuchungen des Mammons von der Jugend eifrigst fern zu halten, selbst wenn von dem fluchwürdigen Golde dabei einiges in ihre Tasche floss.“⁵¹

Bemerkenswert ist auch, dass die Fachschule für Architektur während der Lehrzeit Hoffmanns ihren Schwerpunkt von Anfang an auf Innenarchitektur und

⁵⁰ Maier 1988, S. 184.

⁵¹ Dreger 1901, S. 4.

kunstgewerbliche Objekte verschiedener Art legte.⁵² Die Leitgedanken des Lehrers zum Thema Möbeldesign werden am augenfälligsten, wenn man seine eigene Schrift „Einfache Möbel“ von 1901 heranzieht. Diesem Beitrag kommt aus zweierlei Gründen allergrößte Bedeutung zu. Einerseits legt er hier in Text und Bild seine eigene Stilentwicklung dar, und andererseits führt er jene Leitgedanken zum Thema Möbelentwurf aus, die auch die stilistische und künstlerische Ausrichtung seiner Schule dokumentieren.⁵³

Dem Aufsatz sind auch Zeichnungen einzelner Möbel oder kleinerer Raumabschnitte beigelegt, die als Lehr- und Anschauungsmaterial des „richtigen“ Entwerfens dienen. Hierbei zeigen sich „[...] die ewigen Gesetze der Schönheit, die unbewusst in jedem Kunstwerke liegen [...]“⁵⁴ und die es zu beachten gilt.

Für Hoffmann steht die Beachtung des Zweckes und des Materials an erster Stelle. Weiters soll das Strukturprinzip des Möbels erkennbar sein. So gibt es einen Unterschied zwischen einem Brettel-, einem Pfeiler- und einem Koffermöbel. Die Form eines Möbelteiles soll der Faserung und der Struktur des Holzes entsprechen, dabei bildet lediglich das künstlich gebogene Bugholzmöbel eine Ausnahme. Der Bemalung wird von Hoffmann zugestimmt, empfohlen wird die Farbe Weiß und auch das Beizen von Möbeln ist erlaubt, solange die Farbe kein anderes Holz imitiert. Im Falle von Intarsierungen sollen diese vor allem die konstruktiven Teile eines Objektes betonen, und sollte sich der Künstler zu Treibarbeiten, Schnitzereien oder Malereien entschließen, sind sie auch von ihm selbst und nicht von einem Handwerker auszuführen.⁵⁵ Und vor allem „[...] sollten wir in allem der Prunksucht aus dem Wege gehen und immerzu nach besserem Material und vollendeterer Ausführung trachten, da ja auch unser Lehen, sofern es ernst zu nehmen ist, durch Einfachheit, Ehrlichkeit und Gediegenheit seine Würde erhält.“⁵⁶

⁵² Maier 1988, S. 37.

⁵³ Festi 1994, S. 8.

⁵⁴ Hoffmann 1901, S. 201.

⁵⁵ Hoffmann 1901, S. 201 - 205.

⁵⁶ Hoffmann 1901, S. 205.

Betrachtet man nun die dem Text beigelegten Entwürfe, so zeichnen sich die darauf abgebildeten Möbel alle durch eine klare, meist kubische Form, ein Betonen des tektonischen Aufbaus und einfache, auf geometrische Grundformen reduzierte Ornamente aus. Wie nahe Moritz Herrgesell diesen Stilprinzipien in seiner Schulzeit kommt, und wie sehr die Leitgedanken des Textes „Einfache Möbel“ in sein Entwerfen übergegangen sind, erkennt man beispielsweise am Entwurf einer Apotheke von 1903. (Abb. 3)

Der Entwurf wirkt ausgesprochen zweckmäßig aufgebaut. Kubische Formen herrschen vor. Eine Gliederung der Möbel wird im Grunde nur dort vorgenommen, wo es sich aus dem Zweck ergibt, oder wo es der Betonung des Aufbaus gilt. So wird die Theke vertikal gegliedert, was den Aufbau des Möbels durch Bretter errahnen lässt. Rhythmisch fügt sich das Ensemble zu einem einheitlichen Ganzen zusammen. Herrgesell verwendet hier für die Apothekermöbel sogar die Farbe Weiß, die ja im Text „Einfache Möbel“ besonders hervorgehoben wird.

Ganz im Sinne Hoffmanns wirken auch drei Entwürfe für eine Bank, einen Stuhl (Abb. 4) und einen Tisch, die Moritz Herrgesell etwas später entworfen haben dürfte. Wieder haben wir es mit einem ausgesprochen einfachen Aufbau zu tun, die Würze bilden drei kleine Quadrate, die auf allen drei Möbelstücken vorzufinden sind. Klar wird hier akzentuiert, dass es sich um ein Ensemble handelt, und somit wird dem im Jugendstil immer noch vorherrschenden Garniturdenken entsprechend gehandelt.

Moritz Herrgesell war, wie auch viele seiner Schülerkollegen, stilistisch sehr nahe bei seinem Meister. In jenen Lehrjahren dürfte er wohl die wichtigsten Impulse für sein weiteres Schaffen von Hoffmann aufgesogen haben, die ihn später zu einem stetig präsenten und innovativen Geist in der Szene der Wiener Innenarchitekten werden ließen. Auch Moritz Dreger bemerkte bei seinem Besuch der Klasse den Geist des Lehrers in den Schülern, räumte aber den Besseren die Findung einer neuen Formensprache ein. So nahe Herrgesell in jener Zeit auch an Hoffmann grenzte, umso größer scheint die Leistung der späteren Findung der Formen der Combina-Aufbaumöbel.

„Es steckt in all den jungen Leuten etwas Hoffmann, aber es steckt wirklich in ihnen; er wird nicht nur vorgeschwindelt. Es sind eben gleiche Anlagen, die sich gefunden haben. Die Besseren werden Hoffmanns jetzige Formen gewiss nicht immer behalten, seinen Geist aber immer; denn es ist ihrer. Hoffmann hat ihn gestärkt und vor Verfälschung gewahrt und ihm die Mittel zum Ausdruck verschafft. Das ist viel, das ist das Größte, was ein Lehrer vermag.“⁵⁷

In der Zeit des Jugendstils wurde das Möbelstück von den Künstlern wieder stärker in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Künstler, wie Hoffmann, entwarfen nicht nur die Architektur der Häuser, sondern auch die gesamte Inneneinrichtung. Man wollte aus den Gegenständen des täglichen Gebrauchs Kunstwerke machen und stellte diese auch vermehrt auf Ausstellungen aus.⁵⁸

„Der Klub der Industriellen hat heuer seine XVII. Möbelausstellung veranstaltet und führt uns eine Reihe von Interieurs vor, aus denen wir ersehen können, wie sich in Wien der Sinn und das Verständnis für Inneneinrichtung wesentlich gehoben hat. Ein großer Vorzug dieser Exposition ist, daß nicht Prunkräume installiert, sondern hauptsächlich praktische Wohnräume geschaffen worden sind, die durch ihre Anordnung und die gediegene Verwendung des Materials sich auszeichnen.“⁵⁹

Angestrebt wurde die Veredelung des Menschen durch die Veredelung seiner Lebensumgebung, was in weiterer Folge eine Aufwertung des Kunsthandwerks bedeutete. Feindbild waren die weit verbreiteten, qualitativ schlechten und in allen historistischen Stilarten erhältlichen Inneneinrichtungsstücke der Möbelindustrie. Die Verbreitung der neuen Formen machte sich das Österreichische Museum für Kunst und Industrie zur Aufgabe und die Ausbildung junger Künstler für die Möbelindustrie wurde von der Wiener Kunstgewerbeschule übernommen. Der neue Wiener Stil strebte eine logische Gesamtform, sparsam eingesetzte Dekorelemente und gute Proportionen an. Einerseits fußen diese Gedanken auf der Lehre Otto Wagners, der sich bereits für eine klare Konstruktion eingesetzt hatte und andererseits griffen die

⁵⁷ Dreger 1901, S. 8.

⁵⁸ Behal 1988, S. 9.

⁵⁹ Schestag, 1905, S. 549.

sachlich und betont einfachen Möbel der Wiener Moderne formal auf das Biedermeier zurück.⁶⁰ Diese Epoche wurde als der letzte echte österreichische Stil gepriesen, der ab der Jahrhundertmitte von den historistischen Stilmachungen verdrängt wurde. Die Parallelen zwischen dem modernen Wiener Möbel und den Möbelstücken aus dem Biedermeier finden sich im Streben nach einfachen Konstruktionen, Materialgerechtigkeit, handwerklicher, qualitativ hochwertiger Ausführung sowie der Betonung der glatten Fläche und einfacher Dekorationsmotive.

Besonders die Jahre 1900 bis 1905, also jene, in denen Moritz Herrgesell an der Kunstgewerbeschule studierte, brachten bei den Wiener Sezessionisten, deren Schülern und den Künstlern der Wiener Werkstätte, welche 1903 von Josef Hoffmann, Koloman Moser und Fritz Wärndorfer gegründet wurde, besonders zukunftsweisende Möbel hervor. Die Formen wirkten betont kubisch und konstruktiv. Die Möbel besaßen glatte Oberflächen und der strukturelle Aufbau wurde häufig durch geometrische Dekoreinlagen betont.⁶¹ Rasch wurden diese Formen von den jungen Künstlern aufgenommen⁶² und nicht nur in Ausstellungen, sondern auch in zeitgenössischen Fachzeitschriften präsentiert. Hoffmann hatte engen Kontakt zu modernen und fortschrittlich denkenden Publizisten und mitunter war er selbst Mitherausgeber von Zeitschriften. So fiel es auch in seinen eigenen Kompetenzbereich, die Arbeiten seiner Schüler auf diesem Wege einem breiteren Publikum vorzustellen. Beschäftigte sich die österreichische „Haus- und Hofzeitung“ der Sezessionisten, „Ver Sacrum“, welche von 1898 bis 1903 aufgelegt wurde, vor allem mit der bildenden Kunst des In- und Auslandes, gab es auch neue Zeitschriften, die sich ganz auf die heimische Architektur und das Kunstgewerbe spezialisierten. Monatlich brachte das Österreichische Museum für Kunst und Industrie ab 1898 unter dem Herausgeber und damaligen Direktor Arthur von Scala die Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“ heraus, in der vor allem die hauseigenen Ausstellungen, aber auch theoretische Probleme in Kunstgewerbe und Architektur erörtert wurden. Ebenfalls

⁶⁰ Behal 1988, S. 9 und 15.

⁶¹ Maier 1988, S. 127 – 129.

⁶² „Die Compositionsentwürfe und Clausurarbeiten der Schulen Hoffmann und Moser offenbaren uns, wie rasch und freudig die jungen Leute die neue Kunstsprache sich angeeignet haben [...]“. Leisching 1901, S. 289.

wichtig in diesem Bereich war die periodische Schrift „Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst“, die ab 1897 bis 1929 erschien und sich, wie der Titel schon vermuten lässt, hauptsächlich mit kunstgewerblichen Erzeugnissen auseinandersetzte. Die ergiebigste Quelle für Veröffentlichungen und Besprechungen der Werke von Hoffmanns Schülern stellt allerdings besonders in den Jahren der Schulzeit Moritz Herrgesells die Zeitschrift „Das Interieur“ dar. Diese setzte sich zum Ziel, die herausragendsten und modernsten österreichischen Entwürfe und Erzeugnisse, Innenräume, Möbel usw. zu präsentieren und dem Publikum nach Möglichkeit auch aufkeimende Talente vorzustellen.⁶³

3.2 Die Beteiligungen Moritz Herrgesells an den Wettbewerben der Zeitschrift „Innendekoration“

Auf internationaler Ebene stellte die von Alexander Koch 1890 in Darmstadt begründete Zeitschrift „Innendekoration“ ein wichtiges Medium dar. Ihr Herausgeber hatte es sich zum Ziel gesetzt, besonders junge und unbekannte Talente durch die Ausschreibung von Wettbewerben und das Präsentieren der prämierten Entwürfe zu fördern, was sich auch durch die Namensliste der Gewinner bestätigt. Eine hohe Beteiligung hatten die jungen Wiener Künstler, die wie Herrgesell meist Schüler oder Absolventen der Kunstgewerbeschule waren. Dieser neuen Richtung war Alexander Koch besonders zugetan und er verstand es, ihr durch seine Publikationen ein Forum zu geben.⁶⁴ Seit ihrem ersten Jahrgang wurden in der Zeitschrift „Innendekoration“ Preisausschreiben veranstaltet, zwar endete diese schöne Tradition leider bereits im Jahre 1907, doch reicht diese Dauer aus, um Moritz Herrgesells Teilnahme an verschiedenen Wettbewerben nach verfolgen zu können.⁶⁵ Hier stellte er sich nicht nur heimischen, sondern auch deutschen Konkurrenten und präsentierte sich einem internationalen Publikum. Nachgewiesen ist Herrgesells Teilnahme an mehreren Wettbewerben in jener Zeit, als er an der Kunstgewerbeschule studierte. 1903 nahm er am „Preis-Ausschreiben für Entwürfe für einen Kamin mit Sitzplätzen“⁶⁶ teil, wo

⁶³ Winter 1997, S. 79f. und Maier 1988, S. 91f.

⁶⁴ Randa 1986, S. XXIII.

⁶⁵ Randa 1986, S. VII.

⁶⁶ Ausschreibung: Innendekoration 1903, Inseraten-Beilage, o. S. und Entscheidung: Innendekoration 1904, S. 30-36, 214 und 284 – 286.

er den II. Preis erhielt und am Wettbewerb für „Entwürfe zu einem Kinder-Schlafzimmer“⁶⁷, wo er ebenfalls den II. Platz erreichte. Im darauf folgenden Jahr wurde er lobend erwähnt beim Wettbewerb für „Verwandlungsmöbel“⁶⁸ und wurde abermals Zweiter beim Preisausschreiben für den „Entwurf eines Musikzimmers mit Empore für ein Instrument“⁶⁹.

Die Ausschreibungen für die Wettbewerbe erschienen im Inseratenteil der Zeitschrift und unterschieden sich lediglich in der Aufgabenstellung. Stets wurden nähere Angaben zum formalen Aussehen und der gewünschten Technik gemacht. Angesprochen wurden Architekten, Möbeltischler und überhaupt alle Abonnenten der Zeitschrift „Innendekoration“ aus dem In- und Ausland. Das Preisgeld war ansprechend, so erhielten erste Plätze zwischen 80 und 300 Mark, Zweitplatzierte zwischen 60 und 200 Mark, und Drittplatzierte wurden mit 40 bis 150 Mark prämiert. Moritz Herrgesell bekam für seine drei Zweitplatzierungen jeweils 80 Mark Preisgeld. Mit der Vergabe dieser Prämien erwarb der Verlag jedoch auch das Eigentums- und Publikationsrecht der Entwürfe. Damit die Neutralität der Jury gewahrt blieb, wurden die Entwürfe ohne Namen, dafür aber mit einem Motto versehen, eingesendet. Die Jury war keine fixe, sondern wechselte von Wettbewerb zu Wettbewerb, bestand aber immer aus Künstlern und Fachleuten, darunter auch Persönlichkeiten wie Henry van de Velde oder Hans Christiansen.⁷⁰

Ein besonders wichtiger Wettbewerb war das „Preis-Ausschreiben für Entwürfe zu einer Gruppe so genannter, Verwandlungs-Möbel’ (Kasten- und Sitz-Möbel)“⁷¹. Jener Wettbewerb motivierte sich aus der Situation der damaligen Mietwohnungen. Meist waren die Grundrisse unpraktisch, woraus sich der Bedarf an neuen Möbelformen ergab. Die Möbel sollten nicht nur an den Wänden, sondern überall, nach Belieben auch frei im Raum, aufzustellen sein. Zu diesem Zweck sollten die Möbel allseitig ausgearbeitet werden, was, genauer gesagt, bedeutete, dass auch die Rückseite voll

⁶⁷ Ausschreibung: Innendekoration 1903, o. S. und Entscheidung: Innendekoration 1904, S. 227 - 233.

⁶⁸ Ausschreibung: Innendekoration 1904, S. 4 und Veröffentlichung: Innendekoration 1904, S. 199 – 213.

⁶⁹ Ausschreibung: Innendekoration 1904, S. 262 und Veröffentlichung: Innendekoration 1904, S. 301 – 306.

⁷⁰ Randa 1986, S. XV - XVI.

⁷¹ Ausschreibung: Innendekoration 1904, S. 4.

auszubilden war.⁷² Nicht die Möbel an sich sollten sich also verwandeln, sondern sie sollten derart beschaffen sein, dass es möglich wurde, den Raum bzw. die Raumaufteilung zu verändern.

Der erste Preis des Wettbewerbs ging an Fritz Nagel aus Wien. Er präsentiert in seinem Entwurf eine Vielzahl an Möbelstücken, bestehend aus mehreren Schrankteilen und einer Sitzgruppe mit Bank, Fauteuil, Hocker und Tisch, die stilistisch sehr einfach gehalten sind. (Abb. 5) Es finden sich weder Ornamente, noch greift Nagel auf irgendeine andere Form von Zierrat zurück, und trotzdem wirken seine Möbel nicht eintönig, sondern durchaus abwechslungsreich. Sie sind zwar geradlinig und rechtwinkelig, wirken dabei aber niemals streng oder stilisiert. Sein Interieur, und hier besonders die Schrankmöbel, erfüllen genau die Anforderungen, welche von der Redaktion der „Innendekoration“ formuliert wurden. Die Einrichtung besticht durch ein sich rhythmisches Abwechseln von geschlossenen Schrank- und darin integrierten offenen Regalteilen. Einige der Möbel sind von mehreren Seiten verwendbar und stehen frei im Raum. Besonders funktional wirkt das Eckkästchen das auf beide Wandseiten ausgerichtet ist. Die Möbel erscheinen vielseitig kombinierbar und auch diverse Umstellmöglichkeiten und unterschiedlichste Gruppenbildungen sind möglich. Der Einsendung wurden von Nagel zwei Grundrisse beigelegt, die die hohe Variabilität des Mobiliars veranschaulichen. Letztendlich wirken Nagels Entwürfe ausgesprochen zukunftsweisend und obwohl wir uns erst im Jahre 1904 befinden, scheint der Schritt zum Möbeltypus Aufbaumöbel hier nur mehr ein kleiner zu sein.

Dem gegenüber steht der Entwurf von Moritz Herrgesell, der bei der Jury eine lobende Erwähnung erhalten hatte. (Abb. 6) Er besteht aus zwei Sitzbänken, die jeweils von zwei großen und kleinen Kästen flankiert werden, einem Tisch und einem Stuhl. Die Möbel sind geradlinig und rechtwinkelig und weisen eine abstrakte Ornamentierung auf. Auch hier sind bei den Möbelstücken geschlossene Schrankteile kombiniert mit offenen Regalelementen, doch anders als bei Nagel. Während der Wiener Kollege in der Gesamtkonzeption der Inneneinrichtung teilweise von einem

⁷² Ausschreibung: Innendekoration 1904, S. 4.

streng symmetrischen Aufbau abgeht, dominiert dieser die Komposition des Ensembles bei Herrgesell. Letzterer platziert bei allen Schrankmöbeln die geschlossenen Schrankteile unten und die offenen Regalelemente oben. Zwar ordnet auch Nagel bei seinen Einrichtungsstücken die geschlossenen Schrankteile unten an, doch herrscht in der Konzeption der oberen Teile etwas mehr Abwechslungsreichtum, so finden sich dort neben offenen Regalböden auch geschlossene Schrankelemente. Auch im Mittelteil wird bei Nagel durch das Einfügen oder Weglassen von Laden stärker variiert. Alles in allem wirkt das Interieur bei Herrgesell wesentlich weniger variabel und scheint darüber hinaus auch nur schwer verstellbar zu sein. Fortschrittlich ist die Formgebung, sie ist einfach und kubisch und scheint, von dieser Warte aus betrachtet, wesentlich moderner, wie etwa jene Formen der Möbel von Carl Finkbeiner aus Darmstadt, der den II. Preis bei diesem Wettbewerb erhalten hat. (Abb. 7) Insgesamt dürften die Anforderungen der Redaktion und der Wunsch nach leicht verstellbaren, allseitig ausgearbeiteten Möbeln von Moritz Herrgesell jedoch nicht erfüllt worden sein. Der Schritt zu den Combina-Aufbaumöbeln wirkt hier noch wesentlich größer, als bei Fritz Nagel, und doch wird Herrgesell ihn Anfang der dreißiger Jahre vollziehen.

Ein Jahr zuvor, im Jahr 1903, nahm Herrgesell an einem Preisausschreiben für Kinderschlafzimmer teil. Gefordert wurde ein Zimmer, das „höchst einfach, leicht zu reinigen und praktisch sein [...und...] dabei aber nicht nüchtern, sondern anregend auf die Phantasie des Kindes wirken und dessen künstlerische Anlagen wecken“⁷³ soll. Bei diesem Wettbewerb hatte es für einen zweiten Platz gereicht.

Auffällig ist, dass Herrgesell auch bei diesen Entwürfen, wie in jenen von den „Verwandlungsmöbeln“ ein Jahr später, einen symmetrischen Aufbau des Interieurs bevorzugt. (Abb. 8) Erneut finden wir hier eine Sitzbank, welche von zwei gleich gestalteten Kästen flankiert wird. Wieder befindet sich davor ein Tisch, dieses Mal aber mit Stuhl und Hocker, etwas davon abgerückt ein Fauteuil. Der zweite Entwurf zu dem Kinderschlafzimmer zeigt abermals einen symmetrischen und klaren Aufbau. Aufgereiht befinden sich an der Wand ein Kinderbett, ein Kasten, eine Kommode, ein

⁷³ Ausschreibung: Innendekoration 1903, o. S.

zweiter Kasten und ein weiteres Kinderbett. Die Vorliebe für eine kompositorische Symmetrie scheint hier augenfällig. Die Formen der Möbel sind wiederum kubisch und klar. Abstrakte Ornamente gibt es diesmal keine, es herrscht die glatte Fläche vor, die hier durch quadratischen und rechteckigen Dekor aufgelockert wird. Der Zierrat hat aber wenig Verspieltes, sondern betont die Konstruktion der Möbel, was wiederum an Hoffmanns Forderung aus dem Text „Einfache Möbel“ von 1901 erinnert.

Die Jahre Moritz Herrgesells an der Wiener Kunstgewerbeschule sind stilistisch vor allem durch eine Orientierung an seinem Lehrer Josef Hoffmann gekennzeichnet. Es herrscht in seinen Möbelentwürfen die klare, kubische Form vor. Wert wird stets auf die Zweckmäßigkeit gelegt und Ornamente fallen eher spärlich aus. Sind trotzdem welche vorhanden, handelt es sich vor allem um geometrische, die den Aufbau des Möbels betonen. Herrgesell kommt in einer Zeit an die Kunstgewerbeschule, in der sich dort Grundlegendes verändert. Mit Direktor Myrbach weht ein frischer sezessionistischer Wind in der Anstalt, den auch Hoffmann, der bei dem Eintritt Herrgesells an der Schule selbst erst seit einem Jahr dort unterrichtet, weitergibt. Der junge Schüler scheint diesen neuen Wind aufzusaugen und in seinen Möbelentwürfen zum Ausdruck zu bringen. Die Anmerkung Hoffmanns in Moritz Herrgesells Abschlusszeugnis „Sehr befähigt für Möbel, Stoffe, Kunstgewerbe (sehr viel Geschmack)“⁷⁴, scheint berechtigt zu sein, wenn man bedenkt, dass er in verschiedenen kunstgewerblichen Zeitschriften auf sich aufmerksam machen kann und eine stetige Präsenz bei verschiedenen Wettbewerben an den Tag legt. Insgesamt handelt es sich also durchaus um einen gelungenen Auftakt des jungen Möbelentwerfenden.

⁷⁴ Abschlusszeugnis von Moritz Herrgesell 1905 zit. n. Maier 1988, Katalog S. 42.

4 Die Zeit nach der Kunstgewerbeschule bis zum Ende des Ersten Weltkriegs

4.1 Die Ausstellungsbeiträge Moritz Herrgesells im Museum für Kunst und Industrie

In den Jahren bis zum Ende des Ersten Weltkriegs war Moritz Herrgesell konsequent auf den kunstgewerblichen Ausstellungen im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie vertreten, und er gehörte auch zu den Gründungsmitgliedern des Österreichischen Werkbundes⁷⁵, der 1913 in Wien ins Leben gerufen wurde. Es finden sich Nennungen in den Ausstellungskatalogen von 1909, 1910, 1911 und 1913.⁷⁶ Außerdem wurden immer wieder Abbildungen seiner entworfenen Interieurs in den dazugehörigen Ausstellungsbesprechungen in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ abgedruckt.⁷⁷

Im Jahre 1909 nahm das Museum für Kunst und Industrie seine Ausstellungstätigkeit nach einer dreijährigen, durch den Platzmangel bedingten Unterbrechung, wieder auf.⁷⁸ Zu sehen waren auf der so genannten Winterausstellung insgesamt 44 Interieurs, wobei zwei von Moritz Herrgesell entworfen und von dessen Vater Anton hergestellt worden waren. Laut Dr. Leisching, dem damaligen Direktor des Museums für Kunst und Industrie, legte man bei der Auswahl der Ausstellungsobjekte vor allem auf die ehrliche, kunsthandwerkmäßige Behandlung von Material und Technik wert. Weiters sollte auch keiner bestimmten Stilrichtung der Vorzug gegeben werden. Ausschlaggebend für die Auswahl der Möbelstücke war die kunsthandwerkliche Qualität. Eine der Hauptmotivationen für diese Ausstellung war, die entwerfenden Künstler mit dem Gewerbe und der Industrie in engere Verbindung zu bringen, was laut Leisching beiden Seiten nur Vorteile bringen konnte.⁷⁹ Viele der Tischler und Möbelfabrikanten, die sich auf der Ausstellung präsentierten, arbeiteten nach

⁷⁵ Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 230.

⁷⁶ Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1909-1910 (Ausst. Kat.), 1909, S. 13. Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1910-1911 (Ausst. Kat.), 1910, S.4-5. Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1911-1912 (Ausst. Kat.), 1911, S.11. Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1913-1914 (Ausst. Kat.), 1913, S.16.

⁷⁷ Kunst und Kunsthandwerk 1910, S. 9 und 665. Kunst und Kunsthandwerk 1911, S. 657. Kunst und Kunsthandwerk 1913, S. 639.

⁷⁸ Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1909-1910 (Ausst. Kat.), 1909, S. 3-4.

⁷⁹ Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1909-1910 (Ausst. Kat.), 1909, S. 5.

Künstlerentwürfen und hatten kein eigenes Entwurfsatelier in ihrem Betrieb. Dies war bei Herrgesell anders, wurden doch stets die von Moritz entworfenen Interieurs gezeigt, die von Vater Anton hergestellt wurden. Man hatte Entwerfenden und Ausführer in einem Betrieb vereint, was sicherlich einen Vorteil gegenüber anderen Möbelwerkstätten brachte und als Garant für die exakte und intendierte Ausführung diente. Bei den von Moritz Herrgesell für die Ausstellung von 1909 entworfenen Interieurs handelt es sich einerseits um ein Schlafzimmer eines Fräuleins aus weißem Ahorn- und Vogelhornholz, mit eingelegten Adern aus Amarantholz und andererseits um ein weiß lackiertes Vorzimmer aus Lindenholz. (Abb. 9)

In den frühen Jahren scheint sich bei Herrgesell also eine Vorliebe für die Farbe Weiß heraus zu kristallisieren, was möglicherweise auch mit Hoffmanns Empfehlung für die Farbwahl bei Möbeln in seinem Text „Einfache Möbel“⁸⁰ zusammenhängen könnte. Bei diesem Vorzimmer finden wir die von Moritz Herrgesell bereits bekannte Komposition: in der Mitte die Sitzbank, die von zwei kubisch aufgebauten und einfach gehaltenen Garderobenschränken flankiert wird. Wie schon bei dem Entwurf für „Verwandlungsmöbel“ in der Zeitschrift „Innendekoration“, ordnet Herrgesell bei den Garderobenkästen den geschlossenen Schrankteil unten und den offenen Bereich, der hier für die zu hängenden Kleidungsstücke vorgesehen ist, oben an. Die Möbel sind wiederum geradlinig, rechtwinkelig und weisen eine dezente geometrische Ornamentierung in Form von drei Quadraten auf den Schranktüren auf. Insgesamt herrscht wieder der Eindruck einer streng symmetrischen Komposition mit Betonung der Mitte. Nur die Deckenlampe hebt sich durch eine stärkere Verspieltheit vom Rest des Interieurs ab. Auch bei ihr finden wir geometrische Formen, doch verdichten sich die Schmuckelemente, bestehend aus Kugeln und ovalen Motiven, am Lampenschirm stärker als beim Rest des Interieurs. Die Holzkugeln finden sich auch als Bekrönungen der Seitenteile der Sitzbank wieder, doch die ovalen Formen sind einzigartig in der Komposition und lockern diese insgesamt etwas in ihrer Strenge und Geschlossenheit auf. Alles in allem präsentiert sich Moritz Herrgesell hier aber mit einem Interieur, das immer noch stark an Hoffmann erinnert. Die gesamte Komposition scheint durch Farbe, kubische Konstruktion und die auf geometrische

⁸⁰ Hoffmann 1901, S. 203.

Formen aufgebauten Ornamente immer noch stark unter dem Einfluss dessen zu stehen, was Moritz an der Kunstgewerbeschule bei seinem Lehrer gelernt hatte.

Ein Jahr später, bei der Kunstgewerbeausstellung des Jahres 1910 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, ist Moritz Herrgesell abermals vertreten. Dieses Mal mit einem Speisezimmer aus Tujamaserholz, das wiederum von Vater Anton Herrgesell ausgeführt worden war. (Abb.10) Dieses Interieur scheint auch bei den zeitgenössischen Kritikern auf Gefallen gestoßen zu sein, und so fand Hartwig Fischel in seinem Beitrag zur Ausstellung im Museum für Kunst und Industrie folgende lobende Worte:

„So hat Herrgesell sein einheitlich wirkendes Speisezimmer aus der Absicht heraus entwickelt, den prächtigen, warmen und lebendigen Reiz der Maserung polierten Tujaholzes zur Geltung zu bringen: Ganz glatte, ebene Flächen, durch Felderteilungen aus Ebenholz und schmale Intarsiabordüren in kleinere Teile zerlegt, wie es das wertvolle Material bedingt. Das warme Braun beherrscht den Wand- und Fußbodenton, der die Raumwirkung in Manneshöhe zusammenschließt und den erwünschten Gegensatz zur hellen Decke und zu dem hellen oberen Wandstreifen bildet. Auch bei den Sitzmöbeln ist die ebene Fläche maßgebend und die äußerste Einfachheit und Form bei Wahrung der Bequemlichkeit erreicht. In dieser Mäßigung und Strenge der Formgebung liegt ein guter Geschmack, in der Materialbehandlung und Konstruktion gediegenes handwerkliches Können, das eine exakte Ausführung garantiert.“⁸¹

Für Fischel besticht das Speisezimmer also vor allem durch die einfachen Formen, die glatten Flächen, welche das wertvolle Holz zur Geltung bringen, und durch die Qualität der Ausführung. Vergleicht man Moritz Herrgesells Speisezimmer mit jenem, das von Architekt Hans Vollmeer entworfen und von Heinrich Bäck in Ebenholz ausgeführt wurde (Abb. 11), so fällt auf, dass wir es bei Moritz Herrgesells Interieur insgesamt mit einer wesentlich strengeren Formgebung zu tun haben. Der Herrgesellsche Geschirrschrank ist geradlinig und kubisch aufgebaut. Lediglich die

⁸¹ Fischel 1910, S. 668.

Schranktüren sind in Rechtecke unterteilt, ansonsten kann man keinerlei andersartigen Zierrat erkennen. Vollmeer, der ebenfalls ein Absolvent der Kunstgewerbeschule war,⁸² rundet seine Geschirrschränke an den Ecken ab und unterteilt die Glasflächen mittels diagonaler Leisten. Im Gegensatz zu dem sehr einfach wirkenden Möbel von Herrgesell, das vor allem durch das edle Tujaholz Kostbarkeit vermittelt, machen Vollmeers Schränke einen aufwendigeren und, wie Fischel meint, „mehr festlichen“⁸³ Eindruck. Der Tisch des Speisezimmers bei Herrgesell verrät selbst jenes geometrische Element, das der Konstruktion zu Grunde liegt: den Kubus. Indem Herrgesell hier eine Bodenplatte einzieht, betont er das Konstruktionsprinzip des Möbelstückes, das wie ein rechteckiger Würfel aussieht, bei dem man lediglich die Seitenteile als Aussparungen für die Beine weggelassen hat. Im Gegensatz dazu wirkt der Tisch Vollmeers mit seinen abgerundeten Ecken und ohne eingezogene Bodenplatte wesentlich konservativer. Ornamente finden sich in Herrgesells Interieur wenige, lediglich die in rechteckige Felder eingeteilten Schranktüren und die mit einem gegenläufigen Wellenmotiv verzierten Tischkanten. Im Vergleich mit den vorangegangenen Beispielen aus den früheren Jahren sind die Möbel hier insgesamt noch einfacher und in der Ornamentierung reduzierter. Auch geht Moritz Herrgesell von der früher so häufig vorkommenden weißen Farbgebung ab und lässt bei diesem Interieur das kostbare Holz wirken.

Bei der Kunstgewerbeausstellung im Jahre 1911 war der Andrang von Kunstgewerbetreibenden und Künstlern bereits so stark, dass es sogar notwendig war, „vorzügliche Kräfte“⁸⁴, wie Dr. Leisching stolz in der Einleitung des Ausstellungskatalogs festhielt, abzuweisen. Das Ziel dieser Ausstellung sollte die „[...] Hebung der Qualitätsarbeit und die Propaganda für sie“⁸⁵ sein. Wieder war die Möbelwerkstätte Herrgesell dabei und stattete einen von 28 Räumen mit einem Speisezimmer aus Nussholz und Goldesche aus. (Abb. 12) Der Produktionsprozess war wie gehabt, Moritz entwarf und der väterliche Betrieb führte aus. Auch dieses Mal wurde der Entwurf des jungen Herrgesells in der Zeitschrift „Kunst und

⁸² Müller 1980, S. 52 und 154.

⁸³ Fischel 1910, S. 668.

⁸⁴ Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1911-1912 (Ausst. Kat.), 1911, S. 1.

⁸⁵ Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1911-1912 (Ausst. Kat.), 1911, S. 2.

Kunsth Handwerk“ abgedruckt und von Hartwig Fischel mit folgenden Worten kommentiert:

„Der Teesalon in kaukasischem Nußholz von K. Klaus (ausgeführt von F. Klaus) bringt das Holz zur bemalten Wand in Gegensatz, während das Speisezimmer in Nuß- und Goldeschenholz von Maur. Hergesell (ausgeführt von Anton Herrgesell) ganz von der reizvollen Wirkung der Wandflächen aus polierten Hölzern bestimmt ist [...]“⁸⁶

Bleibt man bei dem von Hartwig Fischel herangezogenen Vergleich, so fällt auf, dass Moritz Herrgesell im Gegensatz zu Karl Klaus wesentlich weniger Ornamente in seiner Komposition verwendet. Bei Klaus finden wir Fauteuils mit floral gewebten Stoffen überzogen, eine aufwendig und kleinteilig bemalte Wand und einen ebenso detailreichen Teppich. (Abb. 13) Moritz Herrgesell scheint dagegen die Schmuckmotive stark reduziert zu haben. Abgesehen von dem Teppich, der von J. Ginzkey stammt und dem Kamingitter, welches von Josef Pfaffenmeier & Co hergestellt wurde,⁸⁷ finden wir, rein das Mobiliar betrachtend, sehr wenige Ornamente, und so sind auch die früher so häufig bei Moritz Herrgesells Entwürfen anzutreffenden Quadrate und Rechtecke verschwunden. Lediglich die Unterteilung des Vitrinenteils des Glasschranks weist noch eine Untergliederung in Rechtecke auf. Neu ist hier die runde Form und das damit verbundene Ablassen vom streng Kubischen als oberstem kompositorischen Grundprinzip. Es wurden hier nicht nur die Ecken des Tisches abgerundet, sondern die halbrunde Form findet sich dieses Mal sogar im Geschirrschrank selbst, im geschlossenen Unterschrank. Auch die Beine des Tisches und der Stühle, die ein Jahr zuvor noch betont geradlinig und scharfkantig waren, sind hier teilweise abgerundet und die Lehnen der Stühle sind stärker gekrümmt und wirken insgesamt weicher komponiert. Was mit diesem Interieur also neu hinzukommt, ist die runde Form, die den Möbeln einerseits die Strenge, das Kubische und die Geradlinigkeit nimmt, wie wir diese Prinzipien aus den früheren Entwürfen gewohnt waren, und das Mobiliar andererseits bürgerlicher und weniger dem konstruktiven Jugendstil verpflichtet erscheinen lässt. Auch scheint sich eine

⁸⁶ Fischel 1911, S. 634.

⁸⁷ Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1911-1912 (Ausst. Kat.), 1911, S. 11.

andere, neue Tendenz in Moritz Herrgesells Interieurs abzuzeichnen. Wie schon im Jahr zuvor wird der Raumeindruck zu einem wesentlichen Teil vom Material selbst bestimmt. Die edlen, polierten Holzflächen wirken für sich selbst, ohne Zugabe von Ornamenten oder jedweden anderen Schmuckmotiven.

4.2 Die Frage nach dem Ornament

Mit dieser neuen Haltung begibt sich Moritz Herrgesell in das Kielwasser eines anderen wichtigen Wiener Architekten: Adolf Loos. Er war der Purist in der Wiener Architekturszene, der niemals müde wurde, dem Ornament den Kampf anzusagen.⁸⁸ Von 1893 bis 1896, also während der Blütezeit der Schule von Chicago, befand sich Loos in Amerika, wo er mit dem Gedankengut Louis H. Sullivans bezüglich dem Zusammenhang von Form und Funktion in Berührung kam. Als Loos nach Wien zurückkehrte, galt sein Angriff dem Jugendstil und dessen Ornamenten.⁸⁹ Selbst bei den Möbeln Hoffmanns ließ Loos keine Gnade walten. Zwar hatte sich jener in den Augen von Loos etwas gebessert und seiner eigenen Art angenähert, seit Hoffmann die Konstruktion in den Vordergrund seiner Entwürfe gerückt hatte, doch kritisierte Loos immer noch dessen Vorliebe für das Beizen und den Versuch, seine Möbelstücke mit Ornamenten zu verschönern.⁹⁰ Für Loos ging in Wien die „Quadratseuche“ um.⁹¹ Die Ablehnung von jeglichem Dekor im Kunstgewerbe begründete Loos mehr ökonomisch als ästhetisch. Seiner Überzeugung nach musste eine hoch entwickelte Leistungsgesellschaft – wie er sie in Amerika glaubte vorgefunden zu haben – aus ökonomischen Gründen auf das Ornament verzichten. Durch das Weglassen desselbigen würde sich die Arbeitszeit des Erzeugers verkürzen und die auf diesem Wege frei gewordene Energie könnte sinnvoller Weise in das individuelle Glück investiert werden.⁹² In dem für die Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts so wichtigen Text „Ornament und Verbrechen“ von 1908 schreibt Loos:

⁸⁸ Müller 1980, S. 56.

⁸⁹ Mang 1989, S. 83.

⁹⁰ Müller 1980, S. 94.

⁹¹ Müller 1980, S. 96.

⁹² Müller 1980, S. 95.

„Und gäbe es überhaupt kein ornament, - ein zustand, der vielleicht in jahrtausenden eintreten wird – brauchte der mensch statt acht stunden nur vier zu arbeiten, denn die hälfte der arbeit entfällt heute noch auf ornamente. Ornament ist vergeudete arbeitskraft und dadurch vergeudete gesundheit. So war es immer. Heute bedeutet es aber auch vergeudetes material und beides bedeutet vergeudetes kapital.“⁹³

Selbst entwarf er beispielsweise die Inneneinrichtung der Kärntner Bar, die heute auch Loos Bar genannt wird, und nahezu unverändert erhalten geblieben ist. Hier verwendete er Mahagoniholz für die Pfeiler, Marmor für die Kassettendecke, Onyxplatten an der Eingangswand und Messing für die Schuhe und Rahmen der Tische. Durch die zahlreichen Spiegelflächen erlebt der kleine Raum (3,50m x 7m) eine ungeheure Erweiterung und der Eintretende wird Zeuge einer Inszenierung kostbarer, durch sich selbst wirkender Materialien.⁹⁴

Die Frage nach dem Ornament dürfte in jenen Jahren nicht nur Adolf Loos beschäftigt haben, und so erschienen 1912 in der Zeitschrift „Dekorative Kunst“ gleich drei Artikel zu diesem Thema.⁹⁵ Äußerst kontroversiell wird in ihnen die Situation des Ornaments diskutiert. Während Karl Gross in seinem Artikel „Der Schrei nach dem Ornament“ postuliert, dass hinter dem Wunsch nach mehr Schmuckformen einerseits wirtschaftliche Interessen des Gewerbes und andererseits der oberflächliche und an das Ornament gewöhnte Schönheitssinn der Masse steckt,⁹⁶ beschwert sich Eugen Kalkschmidt in seinem Beitrag: „Ornament und Form“ über eine gewisse Fadesse in den zeitgenössischen Entwürfen:

„Schon jetzt fehlt es ja nicht an Anzeichen dafür, daß die Entwürfe vor lauter konstruktiver „Einfachheit“ beginnen langweilig zu werden.“⁹⁷

Für ihn ist die Freude am Rhythmus etwas Elementares. Zwar gehören die Ruhephasen dazu, doch sind beides, Ruhe und Bewegung, fundamental für den

⁹³ Loos 1908 zit. n. Opel 1997, S. 83f.

⁹⁴ Müller 1980, S. 90.

⁹⁵ Kalkschmidt 1912, S. 10 – 20. Gross 1912, S. 137 - 152. Westheim 1912, S. 573-583.

⁹⁶ Gross 1912, S. 139f.

⁹⁷ Kalkschmidt 1912, S. 17.

künstlerischen Schöpfungsprozess. Denn aus Ruhe und Bewegung entsteht der Rhythmus, und dieser zeigt sich im Ornament, das Ausdruck der künstlerischen Fantasie ist.⁹⁸

Im selben Jahr erscheint in der „Dekorativen Kunst“ noch ein dritter Artikel von Paul Westheim mit dem Titel „Das Ornament an der Wand“, der sich mit diesem Thema auseinander setzt. Westheim vertritt darin die Ansicht, dass nicht die reich, sondern die schlecht komponierte Ornamentik bekämpft werden sollte und führt einige nach seiner Ansicht geglückte Beispiele des Flachornaments an.⁹⁹ Darunter befindet sich ein Entwurf Moritz Herrgesells, der aus kleinen floralen Motiven, welche in durch Wellenformen aufgelösten Karos eingeschrieben sind, besteht. Vergleicht man dieses Ornament mit anderen Entwürfen von Wandbespannstoffen, die hier abgedruckt wurden, wie etwa mit jenen von Josef Hoffmann, Ernst Lichtblau oder Hans Witzmann, wirkt der Herrgesellsche Entwurf eher traditionell, beinahe biedermeierhaft. Der Kontrast zu Hoffmann, dessen Stoffentwurf gleich neben dem von Herrgesell platziert wurde, ist enorm. (Abb. 14) Wenig scheint bei Herrgesell von der früheren streng geometrischen Jugendstilornamentik übrig zu sein. Es wirkt, als würde sich in diesen Jahren bei ihm ein Weggang von den früher so konsequent angewandten Hoffmannschen Formen und Prinzipien ankündigen.

4.3 Moritz Herrgesell und der Österreichische Werkbund

Insgesamt schienen der Jugendstil und die Wiener Werkstätte um 1912 ihren Zenit bereits überschritten zu haben. Das Palais Stoclet in Brüssel war bereits 1911 fertig gestellt worden und Hoffmann und die Wiener Werkstätte wandten sich im Zuge der Auftragslage und in Verbindung mit den Kundenwünschen bald wieder einem prunkvolleren Stil zu. Zwar entwarf Hoffmann immer noch neue Formen, doch die so puristisch anmutende geometrische und streng konstruktive Phase war vorüber.¹⁰⁰ Im Frühjahr 1913 wurde schließlich der Österreichische Werkbund gegründet, in dem

⁹⁸ Kalkschmidt 1912, S. 17.

⁹⁹ Westheim 1912, S. 573-583.

¹⁰⁰ Achleitner 1978, S. 102 und 104.

auch Moritz Herrgesell als eines von 178 Gründungsmitgliedern auftrat.¹⁰¹ Organisationstechnisch orientierte man sich dabei am bereits 1907 in die Welt gerufenen Deutschen Werkbund, dessen Ziel es war, mit dem Zusammenschluss von Vertretern aus Kunst, Handwerk, Industrie und Handel das Niveau der gewerblichen Produktion zu heben.¹⁰² Anfangs waren in ihm noch viele Grundsätze der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung lebendig: die Auflehnung von William Morris und seinen Nachfolgern bis hin zu Robert Ashbee gegen den Kommerzialismus, oder, wie Morris dies deutlicher formulierte, gegen den Kapitalismus, der die Menschen dazu zwingt, das Wertlose zu gebrauchen und, was noch verwerflicher wäre, das Wert- und Sinnlose zu produzieren. Robert Ashbee forderte Qualität im Produkt und im Produzenten. Dazu bekannte sich auch der Deutsche Werkbund, doch sah man sich nicht als bloß deutsche Version von Arts-and-Crafts. Man hatte begriffen, dass das Schädliche, das die Industrie mit sich brachte, nur in gemeinsamer Zusammenarbeit mit jener überwunden werden konnte. Man wollte also nicht zum Handwerk zurückkehren, sondern einen Weg finden die industriellen Produkte zu verbessern. Dieser Ansatz erklärt den schnellen Erfolg des Deutschen Werkbundes, gab es doch von Seiten der Industrie Gruppen, die durchaus den Wunsch hatten, mit den Künstlern zusammen zu arbeiten.¹⁰³ Obwohl Wien mit der Möbelfabrik Thonet bereits seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein vorbildhaftes Modell für eine symbiotische Vereinigung von industrieller Produktion und künstlerischer Gestaltung vor Augen hatte,¹⁰⁴ stellte die Metropole keinen fruchtbaren Boden für den deutschen Werkbundgedanken dar. Die Kaiserstadt war damit beschäftigt, ein gesellschaftliches Image aufrecht zu erhalten, und verdrängte im Zuge dessen die Arbeitswelt der Industrie aus ihrem Bewusstsein. Auch war in Wien stets, nicht erst seit dem großen Erfolg der Wiener Werkstätte, eine Vorliebe für das Kunstgewerbliche und Verspielte vorhanden gewesen.¹⁰⁵ Die Liste der 178 Gründungsmitglieder des Österreichischen Werkbundes ist jedoch lang und offenbart ein Sammelsurium unterschiedlichster künstlerischer Positionen und Auffassungen. Neben den Herren der Wiener Sezession und den Größen der Wiener Werkstätte, wie Franz Barwig, Max Benirschke, Josef

¹⁰¹ Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 230 und 12f.

¹⁰² Mang 1989, S. 88.

¹⁰³ Posener 1978, S. 7f.

¹⁰⁴ Achleitner 1978, S. 103.

¹⁰⁵ Achleitner 1978, S. 102.

Hoffmann, Gustav Klimt, Koloman Moser, Otto Prutscher, Otto Wagner und Fritz Wärndorfer waren auch zahlreiche junge Künstler und Architekten, darunter Josef Frank, Hugo Gorge, Ernst Lichtblau, Dagobert Peche und Moritz Herrgesell im Bunde vereinigt.¹⁰⁶ Natürlich stellte der Werkbund auch einen Markenwert dar und als Symbol nationaler Einheit gewannen die Werkbundprodukte auch an kommerziellen Wert. Ein Kriterium für die Werkbunderzeugnisse war die Qualität der Verarbeitung, die für die Künstler ein Credo veranschaulichte und für den Käufer eine längere Lebensdauer der Produkte garantierte.¹⁰⁷

In der Werkbundschrift Max Eislers von 1916 wird die neue und zukunftssträchtige Tendenz beim Entwerfen von Hausrat auf den Punkt gebracht:

„Das Wort ‚Hausrat‘ hat wieder seinen vollen Sinn bekommen. Jedes Ding ist für einen bestimmten Raum, für eine bestimmte Lebensschicht gedacht. Sein näherer Zweck, sein vorliegendes Material führt die Form herbei. Sie wird zweckmäßig, d. h. gebrauchsfähig, nicht nur dem Auge gefällig, sondern auch der Hand wohlthuend. Weil sie materialecht ist, wird sie überzeugend, weil sie materialentsprechend ist, verständlich und einleuchtend wirken. Das Wort ‚schön‘ gilt hier nicht mehr in seinem alten, noch allzu geläufigen Sinn, alles Äußerliche tritt zurück, das Schmückende ordnet sich unter, und die Form wird hier für den Wert des Fertiggebrachten ebenso ausschlaggebend wie fürs Haus der gestaltete Raum.“¹⁰⁸

Es geht hier also bereits um die reine materialgerechte Zweckform, der alle Äußerlichkeiten unterworfen werden sollen. Ein Gedanke, der nach dem Ersten Weltkrieg verstärkt wiederkehren wird, auch in Moritz Herrgesells „Combina“-Aufbaumöbeln. Für Eisler stellt der selbständige Werkkünstler, sprich ein Entwerfender, der zugleich Erzeuger seines Möbels ist, das oberste Ideal dar, auch wenn es für ihn ideologisch keinen Unterschied macht, ob ein Möbel mit Hilfe der Maschine oder rein durch die Künstlerhand erzeugt worden ist, solange die Kriterien von Qualität und Materialgerechtigkeit erfüllt sind. Er erkennt aber weiters, dass dieser

¹⁰⁶ Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 13.

¹⁰⁷ Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 23f.

¹⁰⁸ Eisler 1916, S. 15.

Idealzustand eines selbst produzierenden Entwerfenden nur in sehr kleinen Betrieben vorkommen wird, denn sobald sich dieser vergrößert, wird der Erzeuger zum Werkleiter mutieren. Zwar kann dieser dann immer noch Einfluss auf die Art der Ausführung nehmen und das Endprodukt überprüfen, doch muss er die Verwirklichung seines Entwurfes der Hand eines anderen Handwerkers überlassen. Die Qualität seiner Möbelwerkstätte wird neben seinen Entwürfen und seiner Leitung also auch von der Fähigkeit seiner Mitarbeiter abhängen.¹⁰⁹

Eisler beschreibt hier ziemlich exakt eine Situation, wie man sie sich für die Möbelwerkstätte Herrgesell vorstellen kann. Moritz steuerte die Entwürfe bei, ausgeführt wurden diese jedoch sicherlich von jemand anderem. Zwar war der junge Herrgesell als Tischler durchaus für die Arbeit befähigt, er wird diese aber dennoch im Sinne der Arbeitsteilung an andere Mitarbeiter, vielleicht auch öfters an den Vater weitergegeben haben. Jedenfalls waren die Erzeugnisse qualitativ derart hochwertig, dass Moritz Herrgesell nicht nur in den Werkbund aufgenommen wurde, sondern auch konsequent auf den Ausstellungen im damaligen Museum für Kunst und Industrie, wo sich heute auch sein Nachlass befindet, ausgestellt wurde.

Für Max Eisler gab es eine Fülle von Vorteilen, die eine gute Ausstellung bieten konnte. Beispielsweise glaubte er daran, dass der Umstand, dass nur ausgewählte und werkgerechte Stücke dort präsentiert wurden, das Selbstbewusstsein und den Ehrgeiz des Ausstellers anregte und zugleich den Besuchern dadurch Sicherheit und Vertrauen im Geschmack vermittelt wurde. Jeder Aussteller konnte außerdem von solchen Zurschaustellungen nur profitieren, nicht nur durch die Verkäufe dort, sondern auch durch die Folgebestellungen und die Erwähnung im Katalog, die wiederum die Qualität seines Namens steigerten.¹¹⁰ Für Eisler sind alle diese Kriterien nicht nur in den Ausstellungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie zu finden, sondern leiten sich sogar von diesem ab. Mit Zufriedenheit stellt er auch fest, dass der Werkbund bereits die besten der österreichischen Kräfte in

¹⁰⁹ Eisler 1916, S. 27 und 32.

¹¹⁰ Eisler 1916, S. 35.

sich vereinigt hatte und die Ausstellungen somit auch zu Zurschaustellungen des Österreichischen Werkbundes geworden waren.¹¹¹

Sicherlich wird die Mitgliedschaft beim Österreichischen Werkbund auch für Moritz Herrgesell und die gesamte Möbelwerkstatt nicht von Nachteil gewesen sein und deren Reputation erhöht haben. Dieser scheint aber nicht nur die wirtschaftlichen Vorteile, die ihm aus der Mitgliedschaft vermutlich erwachsen sind, genossen zu haben, sondern er verinnerlicht auch die von Max Eisler in der 1916 erschienenen Werkbundschrift „Österreichische Werkkultur“ geschriebenen Worte über die zweck- und materialgerechte Form, was sich in seinen späteren Entwürfen ausgedrückt hat. Hat man beim Vorzimmer von 1909 noch stark den Eindruck, dass der Absolvent der Kunstgewerbeschule immer noch zu jener Gruppe von Künstlern gehört, die Josef Hoffmann und dessen „konstruktiven Jugendstil“¹¹² beinahe sklavisch nachahmen, kündigt sich mit dem Speisezimmer in Tujaholz von 1910 bereits eine leichte Stilwende an. Zwar ist es hier immer noch ein kubischer Aufbau, der die Konstruktion bestimmt, doch lässt er dieses Mal das vornehme Holz für sich selbst sprechen und kehrt Hoffmanns Lieblingsfarbe Weiß den Rücken zu. Im Jahr darauf scheint sich diese Wende weiter zu vollziehen. Das Speisezimmer in Nuss- und Goldeschenholz wird auch in den Augen des zeitgenössischen Kritikers Hartwig Fischel „ganz von der reizvollen Wirkung der Wandflächen aus polierten Hölzern bestimmt“¹¹³. Die Formen werden insgesamt runder, es finden sich keine Quadrate mehr in seinem Interieur, und die Vorliebe für die Wirkung edlen Materials teilt er sich mit Adolf Loos, der sich ohnehin Zeit seines Lebens vehement dafür einsetzte, dass die Möbelherstellung Sache des Tischlers und nicht des Architekten sei.¹¹⁴ Moritz Herrgesell war beides und obwohl die Ornamente in seinen Entwürfen 1911 bereits sehr spärlich gesät waren, wendet er sich im Gegensatz zu Loos nie völlig gegen diese, was einerseits durch spätere Entwürfe von Interieurs und Ornamenten aus dem Nachlass und andererseits durch seinen Entwurf für einen Wandbespannstoff von 1912 belegt ist. Was sich in diesen Jahren veränderte, sind seine Formen. Er löst sich von Hoffmann und begibt sich auf eine neue Suche.

¹¹¹ Eisler 1916, S. 35 – 39.

¹¹² Müller 1980, S. 55.

¹¹³ Fischel 1911, S. 634.

¹¹⁴ Müller 1980, S. 87.

5 Der Wirkungsbereich der Firma Herrgesell in der Zwischenkriegszeit

In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg hatte sich die Möbelwerkstätte Herrgesell innerhalb des Kreises der Wiener Möbelproduzenten bereits derart etabliert, dass sie nicht nur regelmäßig auf den heimischen Ausstellungen vertreten, sondern auch im Ausland, wie etwa auf der Pariser Weltausstellung von 1925, anzutreffen war.¹¹⁵ Der Krieg hatte neue Probleme aufgeworfen, deren Lösungen auch im Bereich der Innenraumgestaltung gesucht wurden. Herrgesell war neben seiner stets währenden Produktion von kunstgewerblichem Mobiliar auch bemüht, innovative Beiträge, wie multifunktionale Möbel oder das „Combina“-Aufbaumöbel, als Antworten auf die neuen Fragen der Wohnraumgestaltung anzubieten. Darüber hinaus wurden in den Verkaufskatalogen der Herrgesell-Möbel auch Ratschläge zu der Einrichtung unter den geänderten räumlichen Verhältnisse erteilt und sowohl dezidiert auf praktische Probleme des Bewohners wie auch auf die andersartigen Lebensverhältnisse und deren Resonanzen in der Wohnungseinrichtung eingegangen. Gekennzeichnet waren aber die Möbelentwürfe des Architekten Moritz Herrgesell - wie auch jene seiner Wiener Innenarchitektenkollegen in der Zwischenkriegszeit - vor allem durch Vielfalt und stilistische Heterogenität.

5.1 Die politischen und wirtschaftlichen Folgen des Ersten Weltkriegs

Nach dem Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen Monarchie und der Ausrufung der Republik am 11. November 1918 fand sich ein ehemals mächtiges, rund 57 Millionen Einwohner zählendes Reich mit seinen verbliebenen sechs Millionen Bewohnern nur noch als Bruchteil der mitteleuropäischen Zentralmacht wieder, die man vor kurzer Zeit noch dargestellt hatte. Innerhalb Wiens lebte beinahe ein Drittel der verbliebenen Staatsbürger, doch war deren Wohnungssituation mehr als unzureichend. Der Zustrom von Menschen aus den ehemaligen Kronländern, die kriegsbedingt aufgeschobenen Eheschließungen, die nun nachgeholt wurden und zu neuen Haushaltsgründungen führten, sowie die aus baulichen und sanitären Gründen unbewohnbar gewordenen Behausungen verschärften den Wohnungsmangel auf

¹¹⁵ L'Autriche á l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes (Ausst. Kat.), 1925, S. 42.

alarmierende Weise.¹¹⁶ Um das schlimmste Wohnungselend der ärmsten sozialen Schichten zu lindern, schuf die Gemeinde Wien im Jahre 1923 ein Wohnbauprogramm, das mittels kommunaler Wohnhausanlagen bis 1927 beinahe 30.000 neue Volkswohnungen errichtete.¹¹⁷

Aber nicht nur die Politik, sondern auch das heimische Kunstgewerbe hatte mit den erheblichen Veränderungen zu kämpfen. Die Ausrichtung auf unausgeschöpfte und internationale Märkte verlor ihre Bedeutung. Die Ressourcen der ehemaligen Kronländer wurden nun jäh durch Zollgrenzen und politische Restriktionen unterbrochen. Dies betraf nicht nur Materielles, sondern auch den Austausch von neuen Ideen in der Kunst.¹¹⁸ Viele der heimischen Möbelproduzenten gerieten durch den Verlust ihres Exportmarktes in kritische Situationen. Ihre Werkstätten waren auf die Auftraggeberschicht eines Großreiches ausgerichtet und, da die Auftragssituation im Inland einen Tiefstand erreicht hatte, mussten einige der Wiener Möbelfirmen ihren Betrieb zusperren oder zumindest ihre Produktion einschränken.¹¹⁹

5.2 Die Ausstellungen „Einfacher Hausrat“ und „Sonderausstellung vornehmer Wohnungseinrichtungen“ im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie

Wie gerufen schien die 1920 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie abgehaltene Ausstellung „Einfacher Hausrat“ zu kommen. Einerseits bekamen hier die Künstler des österreichischen Kunstgewerbes, darunter auch Moritz Herrgesell, wieder die Möglichkeit, sich dem heimischen Publikum zu präsentieren, andererseits legte man bereits im Vorwort des Ausstellungskataloges die Intentionen dieser Zurschaustellung von Mobiliar offen:

„Die Ausstellung einfachen Hausrates ist in weiterem Wortsinne eine Notstandsaktion, aus der Not der Zeit entstanden und dazu bestimmt, zu zeigen, wie auf dem Gebiete der Wohnkultur, die heute mehr denn je eine unserer großen und schmerzlichen Sorgen ist, die ärgsten Gefahren teilweise bekämpft werden können.

¹¹⁶ Czeike 1980, S. 4.

¹¹⁷ Witt-Döring 1980, S. 44.

¹¹⁸ Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 48.

¹¹⁹ Witt-Döring 1980, S. 48.

Die Ausstellung wendet sich nicht an jene, welche auch unter den durch den Krieg und die Erschütterungen der Nachkriegszeit so schwer und hart gewordenen Verhältnissen ihre allem Anforderungen gewachsene Zahlungsfähigkeit erhalten oder erweitert haben; sie wendet sich vielmehr an jene immer größer werdende, durch die furchtbare Teuerung schwer bedrückte Schichte der Bevölkerung, welche mit verzweifelter Anstrengung gegen die Proletarisierung ankämpft und den Wunsch und die Hoffnung nicht aufgeben will, ein trotz aller Kargheit noch immer menschenwürdiges Leben führen zu können; [...].“¹²⁰

In diesem Vorwort ging man also dezidiert auf die schwierigen Wohnverhältnisse der Nachkriegszeit ein und versuchte den Menschen aus dem Mittelstand, die sich häufig in einer schwierigen finanziellen Lage befanden und sozial „abzurutschen“ drohten, adäquate Lösungen für ihre Wohnprobleme anzubieten. Angesprochen wurde auch die problematische Situation der Möbelfabrikanten, für die man sich mit dieser Ausstellung eine Besserung der Auftragslage erhoffte.

„Wohl können sich die ausstellenden Firmen nach der Lage der Zeitverhältnisse nicht verpflichten, sofort große Serien der ausgestellten Typen zu liefern, aber zur Annahme von Bestellungen nach den vorgeführten Mustern und in gleicher Qualität unter Vorbehalt zu vereinbarender Lieferfristen und Preise sind sie bereit. Wir zweifeln nicht, daß die Ausstellung großes Interesse erwecken, den unmittelbaren Verkehr der Konsumenten mit den Erzeugern guter werktüchtiger Arbeit fördern und vielleicht auch den Export unserer mit Recht anerkannten Industrien und Gewerbe beleben und von unlauterem Wettbewerbe befreien wird.“¹²¹

Wie viele andere Architekten präsentierte auch Moritz Herrgesell ein Speisezimmer und ein Schlafzimmer, die beide dem traditionellen Garniturdenken verpflichtet waren. (Abb. 15) Im Unterschied zu Josef Franks Speisezimmerentwurf (Abb. 16), der stark an biedermeierliche Formen erinnert, wählte Herrgesell jedoch wieder eine betont einfache Gestaltung der Möbel, die jegliche Ornamente vermissen lässt. Lediglich der Wohnzimmerentwurf des Architekten Hugo Gorge hob sich von den

¹²⁰ Einfacher Hausrat (Ausst. Kat.), 1920, S. 5.

¹²¹ Einfacher Hausrat (Ausst. Kat.), 1920, S. 7.

Zimmereinrichtungen der anderen Aussteller ab. (Abb. 17) Sein Ensemble bestand aus individuellen Einzelmöbeln, die vom einheitlichen Garniturdenken bereits weit entfernt waren. Alle Stühle wiesen eine eigene Formgebung auf, deren Gemeinsamkeit jedoch in der leichten und luftigen Wirkung begründet lag. Insgesamt war sein Entwurf also wesentlich fortschrittlicher als jener der anderen Kollegen.

Wenn sich die Möbelwerkstätte Herrgesell im Inseratenteil des Ausstellungskatalogs selbst als „Kunsttischlerei“¹²² bezeichnete, deren Spezialität „gediegener bürgerlicher Hausrat“¹²³ war, dann könnte dies auch daraus resultieren, dass man in jener für Möbelproduzenten derart unsicheren Zeit das Bewährte dem Experimentellen vorzog. Herrgesell bewegte sich mit dieser Einstellung aber im Kreise der Mehrzahl der Aussteller, denn insgesamt schien auf dieser Kunstgewerbeschau das Traditionelle vor dem Innovativen zu überwiegen. Dass man in der formalen Entwicklung der Möbel noch nicht am Endpunkt angelangt war, wurde auch im Vorwort des Ausstellungskataloges bemerkt:

„Es ist noch nicht das letzte Wort, das in dieser Sache zu sprechen ist, es gibt noch viele andere Möglichkeiten es sollte im Anschlusse an frühere Bemühungen des Österreichischen Museums, wie sie zuletzt anlässlich des internationalen Wohnungskongresses zu Tage traten, nur neuerlich und noch eindringlicher das Ziel des Strebens nach Schaffung einfacher Typen aufgewiesen werden.“¹²⁴

Auch in der zeitgenössischen Zeitschrift „Der Architekt“ wurde in Bezug auf die Ausstellung „Einfacher Hausrat“ bemerkt, dass bei vielen Entwürfen das Biedermeier durchschimmerte. Die einfachen Formen wurden hier in Verbindung mit den ärmlichen Verhältnissen der Zeit gesehen und in Analogie mit dem Biedermeier gesetzt.¹²⁵ Kritisiert wurde, dass die Preise der Einrichtungen nicht an das Einkommen der Arbeiterschicht bzw. des mittleren Bürgerstandes angepasst waren.

¹²² Einfacher Hausrat (Ausst. Kat.), 1920, S. 23.

¹²³ Einfacher Hausrat (Ausst. Kat.), 1920, S. 23.

¹²⁴ Einfacher Hausrat (Ausst. Kat.), 1920, S. 7.

¹²⁵ „Nicht umsonst hat man sich in letzter Zeit viel mit dem Biedermeierstil beschäftigt, dem aus einer ähnlichen Verarmung, wie wir sie gegenwärtig erleben, die Nötigung zu weitestgehender Vereinfachung erwuchs, deren Folge jene schlichten, aber sinnvollen Formen waren, die uns heute so sehr ansprechen.“ Ankwitz-Kleehoven 1920, S. 83.

So konnten sich Vertreter dieser beiden sozialen Schichten kaum eine der gezeigten Möbeleinrichtungen leisten, was für Hans Ankwicz-Kleehoven, den Autor des Artikels, dadurch zu rechtfertigen war, dass bei dieser Kunstgewerbeschau vor allem der geschmackserzieherische Aspekt im Vordergrund stand.¹²⁶

Für die großen Wiener Tischlerbetriebe bedeuteten die Ausstellungen im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie vor allem auch die Möglichkeit, eine interessierte Käuferschicht zu erreichen. Vom ökonomischen Aspekt aus betrachtet, war es für die Betriebe und Architekten also durchaus zu ihrem eigenen Vorteil, Möbel auszustellen, die an den Geschmack einer breiten Öffentlichkeit angepasst waren.¹²⁷ Obgleich jeder Architekt sicherlich seine eigenen stilistischen Präferenzen hatte, galt es neben den persönlichen künstlerischen Idealen auch ökonomische Erwägungen in Betracht zu ziehen. Im Fall der Firma Herrgesell war es das Interesse, die Existenz des Familienbetriebes und der Angestellten zu sichern. Wie flexibel Moritz Herrgesell hier zwischen den unterschiedlichsten stilistischen und ideologischen Positionen variierte, zeigt nicht nur die Teilnahme an der ein Jahr später stattfindenden „Sonderausstellung vornehmer Wohnungseinrichtungen“, die wiederum im Museum für Kunst und Industrie abgehalten wurde und als Reaktion auf die Ausstellung „Einfacher Hausrat“ zu verstehen ist, sondern auch der aus dem Nachlass stammende Entwurf von Möbeln für ein Speisezimmer von 1919. (Abb. 18) Für Herrgesell war es also, wie für viele seiner Wiener Möbeltischlerkollegen, ganz selbstverständlich den Wünschen seiner Auftraggeber zu entsprechen und hierfür auch historistische Stilmöbel zu erzeugen. Gerade die „Sonderausstellung vornehmer Wohnungseinrichtungen“, auf der die Firma Herrgesell mit einem im eigenen Atelier entworfenen Schlafzimmer sowie einem aus Tujamaserholz mit reichen schwarzen Schnitzereien versehenen Speisezimmer vertreten war,¹²⁸ verstand sich als symbolische Zurschaustellung des traditionellen Kunstoffischerhandwerks.¹²⁹ Auf Grund der neuen Tendenz zu einfacheren und günstigeren Möbeln sowie der Verbreitung billigerer Erzeugnisse aus dem Ausland, die auch für die unteren Schichten erschwinglich sein sollten, mussten die Wiener Tischler um ihre teuren

¹²⁶ Ankwicz-Kleehoven 1920, S. 82.

¹²⁷ Witt-Döring 1980, S. 49.

¹²⁸ Sonderausstellung vornehmer Wohnungseinrichtungen (Ausst. Kat.), 1921, S. 20.

¹²⁹ Witt-Döring 1980, S. 49.

Qualitätserzeugnisse bangen, die hauptsächlich aus Stilmöbeln bestanden und immer noch einen fixen Bestandteil ihres Einkommens ausmachten.¹³⁰

Dass sich Stilmöbelproduktion und die Suche nach neuen innovativen Formen weder theoretisch noch praktisch gegenseitig ausschlossen, zeichnete sich aber nicht nur am Beispiel der Möbelwerkstätte Herrgesell ab, sondern wurde auch im Vorwort des Ausstellungskataloges der „Sonderausstellung vornehmer Wohnungseinrichtungen“ angesprochen:

„Es soll hier gezeigt werden, wie die alte glänzende Tradition sich bei den beteiligten Firmen erhalten hat, wie diese sowohl in Stilmöbeln wie auch in modernen Stücken eine hohe tischlerische Qualität zeigen, so daß die Besucher die Überzeugung gewinnen können, daß sie ihren Bedarf an praktischen wie an künstlerisch ausgeführten Einrichtungsgegenständen am besten und preiswertesten wohl in Wien decken können.“¹³¹

Vergleicht man die Namensliste des Ausstellungskataloges von „Einfacher Hausrat“ mit jener der „Sonderausstellung vornehmer Wohnungseinrichtungen“, so ist augenfällig, dass Herrgesell mit seiner stilistisch und künstlerisch-ideologisch heterogenen Einstellung keinesfalls ein Einzelfall war. Es sind mehrere Namen in beiden Ausstellerverzeichnissen zu lesen, die innerhalb der Wiener Möbelproduzentenszene keine unbekannten Außenseiter darstellten, darunter Karl Witzmann, die Möbelfabriken Sigmund Oppenheim, Niedermoser & Sohn oder die Kunsttischlerei August Ungethüm.¹³²

Ganz allgemein bleibt also festzustellen, dass sich bei den Wiener Tischlermöbeln traditionelle und neue Formen kontinuierlich parallel zueinander entwickelten. Der Tischler, der überleben wollte, musste den Wünschen seiner Auftraggeber nachkommen und konnte trotzdem seinen eigenen individuellen gestalterischen Willen ausdrücken und weiterentwickeln. Es gab sowohl innovative Kunden und

¹³⁰ Witt-Döring 1980, S. 49.

¹³¹ Sonderausstellung vornehmer Wohnungseinrichtungen (Ausst. Kat.), 1921, S. 7.

¹³² Sonderausstellung vornehmer Wohnungseinrichtungen (Ausst. Kat.), 1921, S. 11 - 21 verglichen mit Einfacher Hausrat (Ausst. Kat.), 1920, S. 9-21.

solche, die die neuen Tendenzen mit etwas Verspätung aufnahmen, als auch ewige Liebhaber von Prunkstücken.¹³³

Exkurs: Allgemeine Tendenzen der Innenarchitektur im Wien der Zwischenkriegszeit

Insgesamt waren das Kunsthandwerk und die Überlegungen zum Thema Innenraumgestaltung im Wien der Zwischenkriegszeit vor allem durch Vielfalt und eine große stilistische Heterogenität gekennzeichnet. Durch die Folgeerscheinungen des verlorenen Krieges, wie Armut, Wohnungsmangel, aber auch das Aufbrechen verkrusteter gesellschaftlicher Hierarchien der Kaiserzeit, standen die kreativen Köpfe der Stadt nun vor neuen Problemen und Aufgaben. Es war eine Zeit des Umbruchs und des Suchens nach neuen Formen und Wegen. Immer noch gab es die Anhänger Josef Hoffmanns und der Wiener Werkstätte, die allerdings 1932 Konkurs anmelden musste. Dieser Konkurs kann symbolisch für die Veränderungen gesehen werden, welche die gesellschaftliche Struktur der Stadt nach dem Ersten Weltkrieg erfahren hatte. Der ehemals fortschrittliche bürgerliche Kundenkreis der Wiener Werkstätte fand sich nun im konservativ-bürgerlichen Lager wieder, dem es einerseits auf Grund der nunmehr eingeschränkten finanziellen Möglichkeiten unmöglich geworden war, weiterhin die Erzeugnisse der Wiener Werkstätte erstehen zu können, und andererseits schwer fiel, sich mit der modernen, neuartigen Generation von Möbeln, etwa eines Josef Franks oder Oskar Strnads, die sich durch eine besondere Leichtigkeit und Frische auszeichneten, auseinanderzusetzen.¹³⁴ Unberührt von diesen innovativen Leistungen existierte die bürgerliche Tradition nicht nur weiter, sondern entwickelte Mitte der zwanziger Jahre eine neue Formensprache, die als Art Déco bekannt wurde und sich aus dem Jugendstil entwickelt hatte.¹³⁵

Indes beschränkten sich die Aktivitäten des Österreichischen Werkbundes in den zwanziger Jahren auf wenige öffentliche Auftritte. Da auf Grund der Polarität der Mitglieder eine einheitliche Meinung in Fragen zur Politik unmöglich war, versuchte man eine neutrale Position zu beziehen, um die Existenz des Bundes nicht zu

¹³³ Behal 1988, S. 19.

¹³⁴ Witt-Döring 1980, S. 27.

¹³⁵ Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 94.

gefährden. Die verdrängten politischen und sozialen Fragen wirkten aber weiter, sodass es in den Jahren von 1920 bis 1926 schließlich zu einer Spaltung zwischen Österreichischem und Wiener Werkbund kam. Beide Bünde hatten jedoch mit derart innerstrukturellen Problemen zu kämpfen, dass man erst nach der neuerlichen Vereinigung wieder mit zukunftssträchtigen Ergebnissen auf sich aufmerksam machen konnte.¹³⁶ Auf der vom Werkbund veranstalteten Kunstschau von 1927, die zwar teilweise immer noch aus Reminiszenzen an Vergangenes und bürgerlichen Art Déco bestand, beschäftigte man sich aber auch mit sozialen Aspekten der Innenraumgestaltung, wie der Einrichtung von Kleinwohnungen oder der Schaffung einfachen Hausrates für die Arbeiterklasse.¹³⁷ Ihren Zenit erreichte diese Entwicklung im Bau der Wiener Werkbundsiedlung im Jahre 1932. Hier präsentierten Architekten wie Josef Frank, Oswald Haerdtl oder Adolf Loos ihre architektonischen Alternativen zum Wohnbauprogramm der Gemeinde Wien.¹³⁸ Nach neuerlicher Spaltung 1934 und der Gründung des „Neuen Werkbundes Österreichs“ erreichte man unter anderem auch auf Grund der Emigration und Deportation vieler wichtiger Künstler die frühere Bedeutung nicht mehr.¹³⁹

5.3 Die neuen Fragen in der Wohnraumgestaltung - „Schöner zweckmäßiger Hausrat“ und „Die Mietwohnung von heute. Wie richte ich sie ein?“

Wie stark die Veränderungen waren, die zwischen Anfang der zwanziger und dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts im Bereich der Innenraumgestaltung vollzogen wurden, wird auch deutlich, wenn man den Verkaufskatalog „Schöner zweckmäßiger Hausrat“ der Möbelwerkstätte Herrgesell von 1930 heranzieht.¹⁴⁰ Hier werden viele Tendenzen der Zwischenkriegszeit auf den Punkt gebracht:

„Ganz gewaltige Änderungen in der Art der Lebensgewohnheiten und des Geschmacks im letzten Jahrzehnt bedingen auch eine Neuerung im Wohnungswesen. Die Sucht durch billige, mit aufgelegten minderwertigen

¹³⁶ Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 55-59.

¹³⁷ Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 123.

¹³⁸ Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 155.

¹³⁹ Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 189.

¹⁴⁰ Schöner zweckmäßiger Hausrat (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), 1930, o. S. Befindet sich im MAK, Nachlass Herrgesell.

Schnitzereien versehenen Dutzendmöbel seine Wohnung dem des hohen Adels, wo die Möbelstücke durch Jahrhunderte gesammelt wurden, anzugleichen, ist längst vorbei. Auch den Standpunkt, die Wohnung für die Besuche möglichst prunkvoll, wenn für den Inhaber auch lästig und unpraktisch, herzurichten, hat die moderne Generation längst verlassen und sich, durch führende Künstler der neuzeitlichen Wohnungskunst aufgeklärt, ihr eigenes Urteil gebildet. Das Heim muß in erster Linie den Ansprüchen der eigenen Bequemlichkeit Genüge leisten und auf die Gewohnheiten des Inhabers weitgehendst Rücksicht nehmen. Daß dies nach der bisherigen Art bei Ankauf der traditionellen Schlaf- oder Speisezimmer-Einrichtungen unmöglich ist, wird jedem einsichtigen Beschauer klar sein. Es mußte sich daher die Einrichtungskunst ganz neue Wege suchen, die nunmehr nach jahrelangen Bemühungen auch gefunden wurden. Neuzeitliches Möbel soll schon als Einzelmöbel klare, zweckmäßige Formen zeigen und durch natürliche Struktur des Holzes wirken; es muß nach jeder Richtung hin durchaus einwandfrei gearbeitet sein, da ein verdecken ungenauen Zusammenbaues oder fehlerhaften Materials durch wertloses Schnitzwerk ausgeschlossen ist. Durch die selbständige Auswahl des Käufers der Einrichtungsstücke wird die neuzeitliche Wohnung vielmehr die persönliche Note vertreten lassen und der Innenarchitekt hat nur eine beratende Stelle einzunehmen. Die Folge dieses eifrigen Befassens seitens des Kunden mit der Einrichtung steigert die Liebe zum erworbenen Stück und damit die Freude am eigenen Heim.“¹⁴¹

Bereits zu Beginn wird hier also festgestellt, dass viele der neuen Wege, die im Bereich der Innenraumgestaltung eingeschlagen wurden, sich aus der veränderten Lebenssituation ableiteten. Abgelehnt werden billige und mit minderwertigem Zierrat überladene Produkte. Geändert hat sich auch die Auffassung darüber, auf wen die Wohnung ausgerichtet sein sollte. Nicht mehr der Besucher, sondern der Bewohner steht jetzt im Mittelpunkt. Aufgrund des Zusammenbruchs der Monarchie und dem daraus resultierenden Aufbrechen der vormals streng hierarchisch strukturierten Gesellschaftsschichten wurde das Repräsentieren des sozialen Ranges weniger wichtig. Dem Bewohner wird in Folge auch die Fähigkeit zugesprochen, selbst

¹⁴¹ Schöner zweckmäßiger Hausrat (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), 1930. Befindet sich im MAK, Nachlass Herrgesell.

Gestalter seines Lebensumfeldes zu sein, indem er sich seine Einrichtung selbständig auswählen und der Architekt hierbei nur mehr eine beratende Funktion einnehmen sollte, wodurch abermals seine neue Bedeutung hervorgehoben wurde.

Die Vorteile des Bewohners liegen für Herrgesell vor allem in der gesteigerten emotionalen Bindung, die der Mensch im Zuge der Beschäftigung zu seinem Mobiliar aufbauen konnte. Wichtig ist auch, dass sich in diesem Text die Anschauung über das Garniturdenken der traditionellen Wohnungseinrichtungen grundlegend verändert hat. Nicht der Schlafzimmer- oder Speisezimmergarnitur wird der Vorzug gegeben, sondern dem Einzeilmöbel, das vor allem durch seine qualitativ hochwertige Verarbeitung und die klare, zweckmäßige Form, die das Material Holz besonders hervorbringt, wirken sollte. In der Broschüre wird weiters auf die Einrichtung der verschiedenen Wohntypen, die Kleinwohnung, die Zweizimmer- und die Dreizimmerwohnung, eingegangen. Die reale Wiener Wohnsituation steht somit im Mittelpunkt.

De facto entstanden in Wien seit Beginn des Gemeindebauprojektes mehr als 60.000 Wohneinheiten im Zeitraum von nicht einmal zehn Jahren.¹⁴² Auf Grund der auf dem Städtebaukongress von 1926 laut gewordenen Kritik bezüglich der Wohnungsgrößen, entschloss man sich diese hinaufzusetzen. Ab 1927 gab es die Ledigenwohnung mit 21 m² Nutzfläche, bestehend aus Zimmer, Vorraum und WC, die Wohnung mit 40 m², die Wohnzimmer, Küche, Kabinett, Vorraum und WC beinhaltete, die Wohnung mit 49 m², die um ein Kabinett erweitert war, und den geräumigsten Wohnungstyp mit 57 m², der aus zwei Zimmern, einer Küche, Vorraum und WC bestand.¹⁴³ Die Wohnungsgrößen waren also äußerst knapp bemessen.

1930 war die Wohnungsnot noch lange nicht beseitigt, wie aus einer Studie der Arbeiterkammer hervorgeht, im Zuge derer 1320 Industriearbeiter bezüglich ihrer Wohnverhältnisse befragt wurden. Dabei kam heraus, dass beinahe die Hälfte der Befragten nicht über eine eigene Wohnung verfügte und bei den Eltern, in Untermiete oder als Bettgeher unterkamen.¹⁴⁴ In dieser Zeit standen also mehrere tausend Wiener

¹⁴² Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 101.

¹⁴³ Lueger 1982, S. 97.

¹⁴⁴ Czeike 1980, S. 20.

vor dem Problem, wie sie ihre Wohnungen einrichten sollten. Unter Berücksichtigung der unterschiedlichen Wohnungsgrößen gibt Herrgesell in seinem Verkaufskatalog auf diese Frage sehr konkrete Antworten. Für die Einrichtung einer Kleinwohnung wurde im Katalog beispielsweise Folgendes vorgeschlagen:

„Der bescheidene zur Verfügung stehende Raum wird möglichst ausgenützt werden müssen, um alle notwendige Behaglichkeit zu bieten. Schon in der Küche muß für gelegentliche Mahlzeiten eine Tischecke vorgesehen sein. Das Zimmer wird außer den Schlafgelegenheiten, einen Kleiderschrank, einen halbhohen Wäschekasten, sowie Toilettespiegel und entsprechend großen Esstisch haben müssen. Statt Ottomane wird ein bequemes verstellbares Ruhefauteuils mit angeschlossenem Hocker bei wesentlicher Platzsparsnis dasselbe bieten. Ergibt sich die Möglichkeit eine Kommode, welche gleichzeitig als Servante benützt werden kann, unterzubringen, ist für alles vorgesorgt.“¹⁴⁵

Alleine schon durch die multifunktionalen Aufgaben, die ein Raum nun zu erfüllen hatte, war die traditionelle Garnitur im Falle von Einraumwohnungen nicht mehr praktikabel. Bei größeren Wohnungen, bei denen etwa ein eigener Raum für das Schlafen vorgesehen war, wurde eine Gesamteinrichtung aber immer noch empfohlen, was aus dem anschließenden Abbildungsteil des Kataloges hervorgeht und in einem gewissen Widerspruch zu den Forderungen des Textteiles steht. Bei dem abgebildeten Mobiliar finden wir sowohl gesamte Garniturentwürfe, etwa für ein Schlafzimmer oder ein Speisezimmer, sowie eine Reihe von Einzelmöbeln. Die Forderung des Textteiles des Kataloges nach einfachen Formen wird durch den Abbildungsteil etwas herabgemildert. Zwar findet man diese Schlichtheit, wie etwa bei dem „Einzelmöbel für jedes Zimmer“ (Abb. 19), das ohne Schnitzereien oder Zierrat auskommt und vor allem durch seine betont klare und kubische Form besticht, doch gab es auch immer noch die bereits etwas rückschrittlich wirkenden, „an alte englische“¹⁴⁶ Vorbilder angelehnten Formen, wie zum Beispiel beim Entwurf 276 eines Speisezimmers. (Abb. 20) Diese beiden Beispiele veranschaulichen in

¹⁴⁵ Schöner zweckmäßiger Hausrat (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), 1930. Befindet sich im MAK, Nachlass Herrgesell.

¹⁴⁶ Schöner zweckmäßiger Hausrat (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), 1930, S.7. Befindet sich im MAK, Nachlass Herrgesell.

stilistischer Hinsicht die Eckpfeiler des in der Broschüre „Schöner zweckmäßiger Hausrat“ gezeigten Mobiliars, wobei das an alte englische Formen angelehnte Speisezimmer formal eine Ausnahme bildet. Das Gros der Einrichtungsgegenstände besteht aus einfachen und schlichten Formen. Zwar kommen gelegentlich verspielte Details, wie etwa die abgerundeten und geriffelten Kanten der Möbel des Speisezimmer-Entwurfs 372 (Abb. 21), oder den nach oben durch eine wellenförmige Zierleiste abgeschlossene Wohnzimmer-Einzelmöbel (Abb. 22) vor, doch werden diese sparsam eingesetzt. Bei mehreren Einrichtungsentwürfen, beispielsweise dem Schlafzimmer-Entwurf 388 (Abb. 23) oder dem Schlafzimmer-Entwurf 375 (Abb. 24), wird selbst auf diese Art von verspielten Details verzichtet.

Außerdem werden hier auch noch andere Einflüsse deutlich, so ist die leichte und etwas verspielte Gestaltung einzelner Stühle Herrgesells vergleichbar mit der Formensprache eines Josef Franks. (Abb. 25 - 26) Wiederum kristallisierte sich hier also eine stilistische Heterogenität heraus, die als Charakteristikum sowohl der Zeit als auch der Möbelwerkstätte Herrgesell angesehen werden kann. Parallel wurden sowohl alte wie auch zeitgenössische Vorbilder verarbeitet und die Suche nach eigenen formalen Lösungen vorangetrieben.

Wie präsent die Frage nach einer neuen Art der Wohnungseinrichtung in der Zwischenkriegszeit war, wird nicht nur durch die 1928 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie abgehaltene Ausstellung mit dem Titel: „Die neuzeitliche Wohnung“ deutlich, bei der die Möbelwerkstätte Herrgesell ebenfalls mit Einzelmöbel, Garnituren und einem Wohnraum mit Studierplatz vertreten war,¹⁴⁷ sondern auch anhand der zeitgenössischen Literatur sichtbar.

Der Diplomingenieur Karl Maria Grimme machte Anfang der 30iger Jahre als Autor auf sich aufmerksam. Neben dem Werk zu den „Gärten von Albert Esch“, welches 1931 erschien, hatte er 1930 ein Buch mit dem Titel „Das Eigenheim. Sein Bau und Anlage“ publiziert. Darin beschäftigte er sich vor allem mit der Frage der Grundrissgestaltung von Einfamilienhäusern, deren äußerer Erscheinung und der Aufteilung der Räume. Ein weiteres Kapitel widmete sich der Inneneinrichtung,

¹⁴⁷ Die neuzeitliche Wohnung (Ausst. Kat.), 1928, S. 10-11 und 26.

welches auch zwei von Moritz Herrgesell entworfene Beispiele - ein Klappbett und einen Wäscheschrank - enthält. Grimme setzte sich also auf theoretischer Ebene mit Fragen der Architektur und Innraumgestaltung auseinander und versuchte hierbei auf die schwierigen Verhältnisse Anfang der 30iger Jahre einzugehen. 1932 publizierte Karl Maria Grimme ein Buch mit dem Titel „Die Mietwohnung von heute. Wie richte ich sie ein?“, in welchem er erneut auf diese Themen eingeht. Zur Illustration sind in diesem Buch 29 verschiedene in- und ausländischen Möbelproduzenten mit insgesamt 123 Lösungsvorschlägen zu den unterschiedlichen Wohnbereichen zu finden. Mit 14 Abbildungen von Einrichtungsgegenständen dominiert im Katalogteil zahlenmäßig die Möbelwerkstätte Herrgesell, die bereits auch mit ihrer neuesten Innovation, nämlich dem „Combina“-Aufbaumöbel vertreten war. (Abb. 27) In diesem einfachen Sekretär, welcher aus zusammensetzbaren Elementen bestand und sich durch formale Schlichtheit auszeichnete, kulminierten viele der von Karl Maria Grimme gewünschten Vorstellungen zum Thema Möbelgestaltung.

Für Grimme lagen die Wurzeln der neuen Wohnkultur vor allem in den veränderten Lebensverhältnissen begründet. Aber nicht nur der Lebensstil erfuhr seines Erachtens in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg eine wesentliche Mutation, sondern auch das Verhältnis des Menschen zu sich selbst, das sich auch in einem neuen Körperbewusstsein ausdrückte.

„Nehmen wir nur gleich unsere neue Einstellung zu unserem Körper. Vor einigen Jahren schämte man sich in seinem offiziellen Denken eigentlich überhaupt, daß man so etwas besaß wie einen Körper. Heute dagegen haben Sport und Körperkultur einen derartigen Aufschwung genommen, daß Sportgrößen wie Nationalhelden gefeiert werden, daß sie für das Prestige eines Landes mehr bedeuten, als der gewichtigste Diplomat. Heute lebt ein Geschlecht, das als Grundlage seines Schaffens vor allem einen gesunden Körper haben will. Und nun stelle man sich vor, man setze diesen Menschen von heute, der sportlich trainiert ist, der nicht genug bekommen kann an Licht, Luft und Sonne in eine Wohnung der achtziger Jahre mit ihrem Krimskrums an geradezu lächerlichen Dingen, den der Erinnerungskult anhäufte, mit ihren düsteren

Farben und schweren Vorhängen, die nahezu jedem Lichtstrahl den Eintritt verwehrten. Das wäre doch vollendeter Widersinn.“¹⁴⁸

Tatsächlich hatten sich die Vorstellungen bezüglich der Innenraumgestaltung seit der Gründerzeit erheblich geändert. Im Wohnraum der Gründerzeit befand sich unter einem reich ornamentierten, bunt bemalten Plafond ein mit unterschiedlichsten historistischem Schmuck verziertes Mobiliar. Es waren dunkel wirkende Prunkräume, in welchen sich Teppiche, schwere Vorhänge, verziertes Mobiliar, Butzenscheiben und aufwendig gestaltete Paneele dicht nebeneinander drängten. Selbst Menschen mit bescheidenen Mitteln strebten nach dieser Art von Prunk. Für sie stellte man Einrichtungsgegenstände aus billigerem Weichholz her, das mit einer aufgemalten Maserung und reichlicher Verzierung vor allem eine repräsentative Wirkung erzielen sollte. Kurz vor der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert setzte dann eine Bewegung ein, die die Architektur und das Mobiliar vom Formenschatz der Vergangenheit befreien wollte und eine neue organische Einheit von Architektur und Inneneinrichtung anstrebte. Die Einrichtungsgegenstände sollten nun zweckmäßig und materialgerecht hergestellt werden. Zwar hatte man nichts gegen Ornamente, doch sollten diese nun neue zeitgenössische Formen ausdrücken und sich nicht bei anderen bereits vergangenen Stilen bedienen. Im Jugendstil strebte man nach einer Einheit von Raum und Mobiliar, deren einigendes Element das neuartige Ornament bilden sollte, das sich nicht nur auf den Einrichtungsgegenständen, sondern auch auf den Wänden oder der Decke wieder finden konnte.¹⁴⁹ In der Zwischenkriegszeit kam man in Fragen der Wohnungseinrichtung dann zu ganz neuen Lösungen, die auf die Veränderungen der Lebensumstände einzugehen versuchten.

Was sich 1932 in Grimmes Text über die Wohnraumgestaltung abzeichnet, ist die Vorstellung eines modernen Menschen, der nicht mehr nach Prunk oder Verzierungen auf seinem Mobiliar trachtete, sondern einen gesunden Körper anstrebte. Um diesen zu erreichen, sollten die neuen Wohnräume vor allem auch auf Faktoren wie Licht, Luft und Sonne Rücksicht nehmen. Die Wohnung bekam bei ihm aber auch noch eine weitere Aufgabe zugeteilt. Sie sollte dem von den wirtschaftlichen Nöten der Zeit

¹⁴⁸ Grimme 1932, S. 3.

¹⁴⁹ Eckstein 1935, S. 321-322.

gepeinigten Menschen ein Rückzugsort sein, wo sich dieser von seinen Sorgen erholen konnte. Die Wohnung wurde vom Autor also als eine Art Nest charakterisiert, das seinem Bewohner Schutz und Wärme entgegenbringen sollte. Auch aus diesem Grund war es für Grimme wichtig, dass die Einrichtungsgegenstände nun einfach gehalten waren und auf jede Art von überflüssigem Prunk verzichtet wurde, denn dieser würde den Menschen nur bedrücken und aufregen. Argumentiert wurde hier also nicht nur mit der körperlichen Gesundheit, sondern auch das psychische Wohlbefinden wurde miteinbezogen. Der Mensch der dreißiger Jahre, der ohnehin durch wirtschaftliche Probleme belastet war, sollte also Ruhe und Klarheit in seinem Heim finden, dessen einfach gehaltene Inneneinrichtung ihn bei der Suche nach Ausgeglichenheit unterstützen sollte. Prunk und in weiterer Folge Repräsentation waren auch nicht mehr notwendig, da sich innerhalb der Gesellschaftsordnung einiges verändert hatte. Der Bewohner musste seine Wohnung nicht mehr entsprechend seines Ranges einrichten, sondern Gedanken der Zweckmäßigkeit und Behaglichkeit sollten nun die Formgebung und Stellung seiner Möbel leiten. Der Esstisch stand also auch nicht mehr in der Mitte des Zimmers, da dies eine Platzierung war, die sich aus Aspekten der Repräsentation ableitete, sondern konnte in die „gemütlicheren Ecken“ verlegt werden. Weiters sollte auf die speziellen Gewohnheiten und Bedürfnisse der Bewohner eingegangen werden. Zählte beispielsweise Lesen zu den Interessen des Hausherrn oder der Hausfrau musste ein Bücherregal angeschafft werden. Ansonsten konnte dies aber unterlassen werden. Auch über die bei den Möbeln verwendeten Materialien, kamen neue und soziale Gedanken zum Tragen. Grimme versuchte den Käufer dazu zu motivieren, einfache und billige Materialien den kostspieligen vorzuziehen, und argumentierte mit der größeren Ehrlichkeit, die günstige Hölzer ausdrücken würden, da diese doch eher den finanziellen Verhältnissen der Menschen der damaligen Zeit entsprächen. Diese „Ehrlichkeit“ in der Materialwahl zeigte sich aber auch im täglichen Leben. Grimme stellte also fortwährend einen engen Zusammenhang zwischen den neuen Tendenzen der Innenarchitektur und dem Alltagsleben fest.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Grimme 1932, S. 3-5.

„Damit aber, daß wir die Wohnung ganz unseren Bedürfnissen anpassen und auf Repräsentation keinen Wert mehr legen, sind wir auch ehrlicher geworden und täuschen nicht mehr Reichtum vor, wo ohnedies meist keiner vorhanden ist. Diese Ehrlichkeit aber hat wieder ihr Gegenspiel im Leben, auch hier gestehen wir so manche sehr natürliche Dinge ruhig und selbstverständlich ein, ohne vor lächerlicher Scham zu erröten.“¹⁵¹

Neue Anschauungen gab es freilich auch bezüglich der Frage nach der Aufteilung der Zimmer. Der „Besuchsraum“, der auch Salon genannt wurde, sollte laut Grimme aus der Wohnung des Mittelstandes verbannt werden. Lediglich in größeren Wohnungen wäre das Besuchszimmer noch zu legitimieren. Neuartig war auch die Behandlung des Themas Schlafplatz. War diesem Bereich früher ein eigenes Zimmer zugeteilt worden, begann man jetzt die Schlafgelegenheiten in den kleineren Wohnungen „unsichtbar“ zu machen, um tagsüber, wo man diese im Normalfall nicht benötigte, eine größere räumliche Nutzfläche zu erzielen. Insgesamt bevorzugte der Autor eher einen Mangel an Möbeln als eine erdrückende Überfülle. Jegliches unnötige Mobiliar, wie Rauchtische oder Blumenständer, sollten erst gar nicht angeschafft oder jedenfalls nachträglich entfernt werden. Die verbleibenden Inneneinrichtungsgegenstände sollten nun ihren Funktionen entsprechend in Gruppen eingeteilt und vom Bewohner selbst an gewünschter Stelle platziert werden.¹⁵² Dieser Gedanke des vom Architekten unabhängigen Gestaltens des eigenen Heims fand sich auch schon in Herrgesells Verkaufskatalog „Schöner, zweckmäßiger Hausrat“.

Formal wurde von Grimme die glatte Fläche bevorzugt, denn nur sie war in seinen Augen leicht zu reinigen und ersparte somit der Hausfrau eine Menge an Arbeit. Jede Form von Dekorelementen wurde von ihm abgelehnt, was seiner Meinung nach den Vorteil mit sich brachte, dass die Möbel zeitlos schön waren. Einrichtungsgegenstände konnte man nicht ständig wechseln und darum sollten ihre Formen neutral und einfach gehalten sein. Die Schönheit der Möbel bestand somit in der reizvollen Wirkung der Maserung des Holzes.¹⁵³

¹⁵¹ Grimme 1932, S. 5.

¹⁵² Grimme 1932, S. 8-13.

¹⁵³ Grimme 1932, S. 14.

Vergleicht man nun einige der im Katalogteil abgebildeten Einrichtungsvorschläge der Möbelwerkstätte Herrgesell, die bis auf eine Ausnahme alle von Moritz Herrgesell entworfen worden waren, mit den von Karl Maria Grimme in diesem Text aufgestellten Anforderungen an die Wohnungseinrichtungen der dreißiger Jahre, so kommt man zu dem Ergebnis, dass Herrgesell diese insgesamt erfüllte und auch einige sehr innovative Vorschläge zur Bekämpfung der weit verbreiteten Raumnot anbot. Die Sitzgruppe wurde beispielsweise, wie Grimme dies verlangte, in der Ecke platziert und nicht mehr in der Raummitte. (Abb. 28) Die einzelnen Möbel enthielten keinerlei Dekorelemente und wirkten betont einfach. Die Flächen waren glatt und somit auch leicht sauber zu halten. Josef Hoffmann, von dem ebenfalls eine Esstischgruppe abgebildet ist, wählte hier die traditionellere Lösung. (Abb. 29) Der runde Tisch stand in der Mitte des Zimmers und war somit nach Grimmes Vorstellungen wesentlich stärker auf Repräsentation ausgerichtet. Dass Herrgesell auch in der Formgebung seines Mobiliars Beispiele brachte, die in Sachen Reduktion und Einfachheit deutlich einen Schritt weitergingen als das Gros der Einrichtungen, wird deutlich, wenn man die Beispiele seiner Architektenkollegen heranzieht. Auch deren Möbel waren zwar insgesamt sehr einfach gehalten und ohne Zierrat, doch trotzdem ist meistens noch ein Hauch von „unnötiger“ Verspieltheit erkennbar. Hoffmann drückte seine Liebe zum Dekor in dem floralen Stoffbezug der Polsterung und die durch Querbalken rhythmisch gegliederte Rückenlehne seiner Stühle aus. Bei der Sitzgruppe des Architekten Otto Niedermoser fanden sich gekrümmte Querverstrebungen an der Rückenlehne seiner Stühle und beim Sessel des Architekten Wilhelm Jonasch war diese vollständig geschwungen. (Abb. 30-31) Formal war die Herrgesellsche Sitzgruppe also um einiges puristischer und in ihrer Einfachheit radikaler als jene der anderen Architekten.

Besonders innovativ wirkt auch die Ausführung eines „Mädchenschreibtisches“ von Herrgesell. (Abb. 32) Dieser war multifunktional zu verwenden, einerseits als Schreibtisch und andererseits als Toilettentisch. Das mittlere Fach konnte aufgeklappt werden und diente als Aufbewahrungsort für Toiletteartikel. An der Unterseite der Schreibtischplatte war ein Spiegel angebracht. Die Flächen waren wiederum glatt und schmucklos. Dieses Möbel ging ganz gezielt auf die oftmals sehr knapp bemessene

Nutzfläche vieler Wohnungen der Zwischenkriegszeit ein. Dahingegen wirkt der Toilettentisch der Architekten Weiß und Wottitz eher unspektakulär. (Abb. 33) Dieser bestand lediglich aus einem großen Wandspiegel und einer schmalen querrchteckigen, dem Spiegel vorgelagerten Ablagefläche.

Auch bei den Schlafgelegenheiten wählte Herrgesell eine besonders Platz sparende Variante. Um den Schlafplatz zu verstecken wurden von den Architekten unterschiedliche Möglichkeiten angedacht. Oft wurde die Lösung bevorzugt, welche auch der Architekt Henry Manne zu diesem Thema einbrachte. (Abb. 34) Es handelt sich dabei um ein Sofabett, das nachts zum Schlafen und tagsüber als Sitzgelegenheit benutzt werden konnte. Diese Sitz- bzw. Liegestelle beinhaltete also zwei Funktionen. Auch Herrgesell verwendete diese Option, wie aus einem Wohnzimmerentwurf aus dem Nachlass von 1925 hervorgeht. (Abb. 35) Eine andere Möglichkeit, den Schlafplatz am Tag unsichtbar werden zu lassen, war, ihn mittels Vorhang abzutrennen. Somit blieben die verschiedenen Funktionen, wie Essen und Schlafen, die ein einzelner Raum nunmehr oftmals aufnehmen musste, voneinander getrennt. Herrgesell stellte aber noch einen dritten Lösungsvorschlag zu diesem Thema vor, nämlich ein an die Wand klappbares Bett, das tagsüber wiederum mittels eines Vorhanges verborgen werden konnte. (Abb. 36)

Die Tendenz, die sich insgesamt in der Möbelgestaltung der zwanziger und dreißiger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts abzeichnete, war der Versuch, mit den äußerst schwierigen zeitgenössischen Wohnverhältnissen umzugehen. Für eine breite Masse von Menschen waren die beiden größten Probleme bei der Anschaffung der Wohnungseinrichtung einerseits die finanzielle Leistbarkeit und andererseits die Raumknappheit. Auf beide Aspekte versuchten viele der Wiener Architekten mittels einfach gestalteter, Platz sparender oder auch multifunktionaler Möbel einzugehen.

5.4 Die Entwicklung des Aufbaumöbels - Moritz Herrgesells „Combina“ und Franz Schusters „Möbelbuch“

Die Möbelwerkstätte Herrgesell lieferte diesbezüglich einen weiteren Lösungsvorschlag, nämlich das „Combina“-Aufbaumöbel, welches am 6. März 1931

als Marke offiziell geschützt wurde.¹⁵⁴ Es bestand aus verschiedenen Elementen, die allesamt normiert waren. Man orientierte sich an den bereits bestehenden Möbeln und leitete daraus Grundformen ab. So wurde beispielsweise das „Kastenmöbel“ in sechs Bestandteile zerlegt: Untersatz, Kastenelement, Schubert, Ladenelement, Platte und Querrackelement. (Abb. 37) Diese Teile wurden einzeln in Serie hergestellt und konnten anschließend aufeinander gesetzt und verschraubt werden. Wie sich bereits anhand der Namensgebung des Möbels errahnen lässt, konnten diese Einzelteile in mannigfacher Weise untereinander kombiniert werden und somit zu unterschiedlichsten Möbeln, wie Wäscheschränken, Buffets und Bücherschränken, aufgebaut werden.¹⁵⁵ Alle diese verschiedenen Möbel bestanden aus einer Variation der gleichen Grundtypen. Wie vielfältig diese Kombinationsmöglichkeiten sein konnten, wird deutlich, wenn man die 14 Blätter aus dem Nachlass heranzieht, auf welchen 174 unterschiedliche Möbel abgebildet sind, die aus immer wieder den gleichen Grundformen, zusammengesetzt wurden. (Abb. 38) Produziert wurden folgende Grundtypen: Kastenelemente, Laden, Untergestelle, Querrackelemente, Hochrackelemente, Bords und Schrankenelemente. Diese Elemente wurden wiederum variiert, so gab es beispielsweise Querrackelemente mit Holz- oder Glastüren, Ladenelemente, die aus ein bis sechs neben- oder untereinander gesetzten Laden bestanden, offene oder mit Glasschiebetüren versehene Bords. (Abb. 39) Auch an praktische Ergänzungen, wie Servierschubert oder Buffeteinrichtungen, wurde gedacht.¹⁵⁶ Erweitert wurde diese Palette an Aufbauelementen schließlich auch noch durch dazu passende Möbel, angefangen von einem Combina-Sofabett bis hin zu einem Combina-Sessel. Weiters wurden im Herrgesell Verkaufskatalog „Combina“ aber auch noch andere Möbel als Ergänzungen zu den Aufbaumöbeln vorgestellt, die nicht dezidiert der „Combina“-Serie entstammten. Darunter befanden sich Tische, fahrbare Lampentische, Fauteuils, ein Servierwagen und anderes. Trotz des sehr ausgeklügelten und vierteiligen Aufbausystems ließen sich aber nicht alle Möbelarten vollständig normieren.

¹⁵⁴ Österreichischer Zentral-Marken-Anzeiger 1932, S. 71.

¹⁵⁵ Combina (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), nach 6. März 1931, S. 4. Befindet sich im MAK, Nachlass Herrgesell.

¹⁵⁶ Combina (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), nach 6. März 1931, S. 10-11 und 14-15. Befindet sich im MAK, Nachlass Herrgesell.

Die Vorteile des „Combina“-Aufbaumöbelsystems waren dem Herrgesellschen Verkaufskatalog zu Folge vielfältiger Natur. Beispielsweise ließ sich die Einrichtung bei einem Umzug leicht durch Hinzugabe, Wegnahme oder Umgruppierung einzelner Elemente auf die veränderten Platzverhältnisse anpassen. Wurde ein neues Möbelstück gebraucht, konnte dieses auch durch das Umbauen eines alten, obsolet gewordenen erzeugt werden. Es war also kein Problem eine Anrichte in einen Schreibtisch zu verwandeln. Auch wenn sich der Haushalt vergrößert hatte oder mehr Stauraum benötigt wurde, konnte man schnell und unkompliziert reagieren, indem man zusätzliche „Combina“-Elemente, wie Laden oder Schrankteile, kaufte und an die vorhandenen Möbel anfügte. Dabei lag einer der großen Vorzüge des Möbels in der immer gleichen Gestalt. Besaß man eine mit Combina-Möbeln eingerichtete Wohnung und wollte später, wenn zum Beispiel wieder mehr Geld da war, noch weitere Möbelstücke hinzukaufen, passten diese in Form und Ausführung stets zu den älteren Einrichtungsstücken. Weiters war es durch den variablen Charakter der Möbel leicht, auf die vorhandene räumliche Situation einzugehen und den gesamten Platz der Wohnung oder des Hauses effektiv zu nutzen.¹⁵⁷ Aber nicht nur bezüglich der Form, sondern auch des Materials stand dem Käufer eine breite Palette an Möglichkeiten offen. Zwar war der Korpus des Elements im Normalfall aus Eiche, doch für die Vorderflächen standen auch andere Optionen zur Verfügung. So gab es die Fronten nach Wunsch auch in „Schleiflack oder Tupfmatt, [in einer] Farbe nach Wahl, [in] kaukasische[r] Nuß, Kirsche, Birne, Palysander, Makassar Eben, Mahagoni, kanadische[r] Birke, Blumenesche, afrikanische[r] Birne und ähnliche[m], hochglanz poliert oder matt geschliffen“¹⁵⁸. Hier standen also dem individuellen Geschmack des Kunden einige Möglichkeiten in der Farb- und Holzwahl zur Auswahl. Letztlich lag einer der größten Vorteile des „Combina“-Aufbaumöbels aber nicht nur in der vielfältigen Zusammenstellung, sondern auch darin, dass durch die Serienproduktion eine Verbilligung der Produkte erreicht und somit auf die beengte finanzielle Lage vieler Menschen der Zwischenkriegszeit eingegangen werden konnte.

¹⁵⁷ Combina (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), nach 6. März 1931, S. 5f. Befindet sich im MAK, Nachlass Herrgesell.

¹⁵⁸ Combina (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), nach 6. März 1931, S. 11. Befindet sich im MAK, Nachlass Herrgesell.

Auch verfolgte Herrgesell hier die neuartige Tendenz, den Bewohner selbst zum Innenarchitekten seiner Wohnung zu machen, weiter. Zwar wurde dem Kunden selbstverständlich angeboten, dass die Aufgabe der Anordnung der Möbel in der Wohnung auch von den firmenangehörigen Architekten gelöst werden konnte,¹⁵⁹ doch auf den letzten beiden Seiten der Verkaufsbroschüre sind Abbildungen aller Grundelemente mit der Aufforderung zu finden, diese für individuelle Planungen zu nutzen. (Abb. 40) Wieder wurde hier dem Menschen die gestalterische Eigenverantwortung seiner Wohnung zugestanden:

„Die Abmessungen aller Combina-Elemente für Sie zum Selbstentwerfen von Einzelmöbeln und ganzen Wohnungseinrichtungen. Durchscheinendes Papier darauflegen, dann einen Teil pausen, den nächsten so daranfügen, wie Sie es gerade wollen und wieder durchpausen. Sie werden überrascht sein, welch schöne Form jedes Einzelstück bekommt und wie leicht eigentlich eine ganze Wohnung mit Combina zweckmäßig einzurichten ist.“¹⁶⁰

Es fand sich hier also bereits jenes Prinzip, das heute noch von Möbelfirmen angewendet wird. Spielerisch wurde der Kunde erstmals an das Aufbaumöbelsystem herangeführt, das in unserer Zeit allgemeine Verbreitung erfahren hat, man denke dabei beispielsweise nur an die modularen IKEA-Küchenmöbel, deren unterschiedliche Elemente ebenfalls von den Kunden selbst zusammengestellt werden können.¹⁶¹ In der Zwischenkriegszeit wurden also im Bereich des Möbelbaus Systeme entwickelt, die sich ihre Gültigkeit bis in die Gegenwart bewahrt haben.

Herrgesell war diesbezüglich aber nicht der Vorreiter. Schon 1929 publizierte der Architekt Franz Schuster in Frankfurt am Main nach mehrjähriger Entwicklungsarbeit das Buch „Ein Möbelbuch. Ein Beitrag zum Problem des zeitgemäßen Möbels“, in dem der Gedanke des Aufbaumöbelsystems bereits formuliert war.¹⁶² Insgesamt war Deutschland bezüglich der künstlerischen Entwicklung in den Jahren zwischen Ende

¹⁵⁹ Combina (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), nach 6. März 1931, S. 9. Befindet sich im MAK, Nachlass Herrgesell.

¹⁶⁰ Combina (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), nach 6. März 1931, S. 14. Befindet sich im MAK, Nachlass Herrgesell.

¹⁶¹ IKEA Küchen 2007 (Verkaufskatalog - Firma IKEA), 2007, S. 87 und 94.

¹⁶² Schuster 1929, S. 6f.

des Ersten und Anfang des Zweiten Weltkrieges tonangebend. Besonders die zwanziger Jahre waren hierbei ein fruchtbarer Boden für eine Reihe ästhetischer und innovativer Gedankengänge. Das von Walter Gropius 1919 in Weimar gegründete Bauhaus, von dem seit seiner Entstehung wichtige Impulse auf die künstlerische Entwicklung ausgingen, und der Deutsche Werkbund prägten in den zwanziger Jahren den Stil der Neuen Sachlichkeit und beeinflussten auch den Internationalen Stil entscheidend mit. Bereits zur Zeit des Ersten Weltkrieges und in den Jahren danach hatten die Avantgardekünstler auf den Niedergang der feudal-bürgerlichen Gesellschaftsordnung gewartet. Man erhoffte sich daraus die Befreiung des Subjektes aus den bestehenden starren und hierarchisch gegliederten Strukturen. Während, ähnlich wie in Österreich, die Sozialdemokratie dieses Ziel auf politischer Ebene zu realisieren versuchte, drückte sich der neue künstlerische Zeitgeist in Deutschland in der Strömung der Neuen Sachlichkeit aus.¹⁶³ Indes waren die österreichischen Vertreter der angewandten Kunst Anfang der zwanziger Jahre im Wesentlichen noch sehr stark in ihrer kunsthandwerklichen Tradition verankert.¹⁶⁴ Nach dem Krieg war auch in Deutschland der kommunale Wohnungsbau eine der dringlichsten Aufgaben der Architekten. Im Zuge des Siedlungsbaus in Frankfurt am Main entwickelte der gebürtige Wiener Franz Schuster, der wie Moritz Herrgesell an der Kunstgewerbeschule studiert hatte, sein Aufbaumöbelsystem. In dem von ihm verfassten Buch über diesen neuartigen Möbeltypus ging Schuster dabei auch auf die Beweggründe für die Entstehung dieses Möbels ein:¹⁶⁵

„Die oft wiederholte Tatsache, daß unser Jahrhundert vor ganz neue Aufgaben gestellt ist, sei auch hier zuerst genannt. Eine Zeit, in der im Vordergrund aller Überlegungen und Bemühungen die Bewältigung von Massen steht, muß ihre eigenen Methoden und besonderen Mittel dafür finden. Das Handwerk und die kleine Werkstatt sind nicht mehr im Stande, die veränderten und gesteigerten Ansprüche zu befriedigen und die Menschen mit jenen Gegenständen zu versorgen, die sie für den täglichen Gebrauch dringend benötigen. Die maschinelle Massenherstellung dieser Dinge zwingt uns, einen Typus zu suchen, der seiner Konstruktion und Ausbildung

¹⁶³ Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 91.

¹⁶⁴ Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 55.

¹⁶⁵ Weigel 1996, S. 38f. Sommer 1976, S. 7.

nach eine vielfache Wiederholung verträgt. Eine Form, die fabrikmäßig oftmals wiederholt werden muß, darf keine Abweichungen und Willkürlichkeiten haben, wie sie bei der handwerklichen Herstellung entstehen. Die technische Form muß eine objektive Form sein. Je mehr die einzelnen Arbeitsvorgänge auf verschiedene Arbeiter verteilt werden, die ganz unpersönlich an dem Ablauf der Herstellung beteiligt sind, um so zwingender führt die notwendige klare Organisation dieser Teilabschnitte zu möglichst einfachen und knappen Formen.“¹⁶⁶

Für Schuster ergab sich die Notwendigkeit der Typenmöbel also aus den problembehafteten Verhältnissen jener Zeit. Durch die Aufgabe der damaligen Architekten, eine Masse von Menschen mit Wohnungseinrichtungsgegenständen zu versorgen, wurde die maschinelle Herstellung unabdingbar, da das Handwerk rein quantitativ dieser Fülle an benötigtem Hausrat nicht nachkommen konnte. Die reduzierte und einfache Form dieser Möbel ergab sich demnach auch durch die maschinelle Herstellung, deren qualitatives Ergebnis auf Grund der oftmaligen Wiederholung nur dann gewährleistet werden konnte, wenn auf jegliche Dekorelemente verzichtet wurde. Für Schuster war die handwerkliche Form eine individuelle und reiche, die technische eine objektive und einfache, die sich aus den geänderten Arbeitsmethoden ergab und seiner Meinung nach den handwerklichen um nichts im Ausdruck nachstand. Diese beiden gegensätzlichen Formen waren für ihn der Ausdruck einer fantasievollen Gestaltungs- und Schöpferkraft, doch der technischen Form sprach er darüber hinaus sogar einen heilenden Charakter zu, da ihre Einfachheit einen allgemein-gültigen Status annehme und nicht nur in den Einrichtungen, sondern auch in den Menschen selbst zu finden wäre:¹⁶⁷

„Die anderen Aufgaben und anderen Methoden zwingen zu anderen Wegen; die Zeit gibt sich selbst ihr neues Gesicht, und wir können ihr nur bescheiden und ohne Eitelkeit dienen. Ihre großen Forderungen können wir nur erfüllen, wenn wir ihren Gesetzen folgen, wenn wir jenes Wesentliche suchen, das für einen Neuaufbau wichtig ist, wenn wir alles auf eine breite Basis stellen. So entstehen unpersönliche und allgemein-gültige Dinge. Nur so werden wir über die chaotische Gegenwart

¹⁶⁶ Schuster 1929, S. 3.

¹⁶⁷ Schuster 1929, S. 4.

hinaus zu einem einheitlichen alles gleichmäßig erfüllenden Zustand kommen, der eines Geistes ist in den Menschen, ihren Einrichtungen und Dingen.“¹⁶⁸

Schuster beklagte in diesem Text aber auch die Widersprüchlichkeit innerhalb der Inneneinrichtungsproduktion. Wurden die Einrichtungsgegenstände zwar meist mit den modernen Herstellungsverfahren angefertigt, fanden sich auf ihnen trotzdem immer noch die Formen vergangener Zeiten. In Folge wurden diese Möbel durch ihre Massenherstellung derart billig, dass sie auch für die breite Masse erschwinglich waren, und deshalb gekauft wurden, weil viele Menschen in den Formen der Vergangenheit einen Ersatz für die durch die raschen Veränderungen verlorenen inneren Werte suchten. Alle die Erzeugnisse, die als Symbole der neuen technischen Möglichkeiten entstanden, wie etwa die Eisenbahn oder das Luftschiff, benötigten diesen äußerlichen Schmuck nicht. Ihre Form, die sich aus der Funktion heraus entwickelt hatte, wurde von den Menschen trotz ihrer Einfachheit als schön empfunden. Für Schuster, der das Möbel als Gebrauchsgegenstand definierte, sollte auch bei diesem die Funktion im Vordergrund stehen und die Gestalt eine technische und objektive sein. Überladene Wohnungseinrichtungen zeugten für den Wiener Architekten vom Fehlen des inneren Reichtums des Bewohners, der seiner Wohnung selbst den Ausdruck verleihen und diesbezüglich nicht auf Zierrat angewiesen sein sollte. Problematisch sah er die Zukunft des einfachen Möbels, denn obwohl es von ihm zwar als Massenartikel konzipiert worden war, war es auf Grund der geringen Nachfrage dennoch teurer als qualitativ minderwertigeres Mobiliar, bei dem Fehler immer durch Dekorelemente verdeckt werden konnten. Dies führte zu einem problematischen Kreislauf, denn da die meisten Menschen nur billige Einrichtungsgegenstände kaufen konnten, bestand die Gefahr, dass die Nachfrage nach schlichten Möbeln auch nicht steigen würde. Für Schuster stellte sein Aufbaumöbel den Versuch dar, diesen Kreislauf zu durchbrechen und ein zeitgemäßes Gebrauchsmobiliar auf den Markt zu bringen.¹⁶⁹ Seine Grundelemente entwickelte der Architekt aus folgenden Überlegungen:

¹⁶⁸ Schuster 1929, S. 4.

¹⁶⁹ Schuster 1929, S. 5-6.

„Die hauptsächlichen Möbelgruppen für den allgemeinen Gebrauch sind die Sitz- und Liegemöbel, Tische, Schränke und die Kastenmöbel. Die ersteren sind in ihrer Grundform eindeutig bestimmt und ihre Abmessungen sind weitgehend feststehend, während die Kastenmöbel je nach Verwendungsart, Raum und Platzgröße verschiedenartig ausgebildet sein können. Der Unterschied zwischen Bett und Bett kann höchstens in einer anderen Ausbildung der gegebenen Bettform bestehen, die Formen der Kastenmöbel hingegen sind äußerst zahlreich. Aber in den verschiedenen Formen mit Laden, Türen, Aufbauten und Gestellen sind vier Grundformen zu erkennen: der Kasten zum Aufbewahren jener Gegenstände, die gestellt oder auf tiefe Borde gelegt werden, die Lade für jene Dinge, die man flach einordnet, das Regal oder der flache Kasten für Bücher oder Gegenstände, die man übersichtlich aufbewahren will, und das Gestell, um Kasten und Laden erhöht aufstellen zu können.“¹⁷⁰

Schuster ging also vom Kastenmöbel aus. Er zerlegt es in dessen Bestandteile – Laden, Türen, Aufbauten und Gestelle - und entwickelte daraus die vier Grundformen seiner Aufbaumöbel. (Abb. 41) Diese ließen durch ihre objektive Form auch oftmalige Änderungsmöglichkeiten zu. Anschließend ging er daran, die Maße dieser Grundelemente zu normieren, um die Verbindung der einzelnen Teile zu ermöglichen. Als Material verwendete er für die Kasten-, Laden- und Regalteile Sperrholzplatten und für das Gestell Massivholz. Durch die Wiederholung der immer gleichen Abmessungen, der Holzstärke und der Konstruktion bei den Grundformen, aber auch bei den Erweiterungen wollte Schuster eine weitgehende Vereinfachung und Vereinheitlichung der Produktion erzielen. Auch bei seinen Möbeln war eine große Anzahl unterschiedlich kombinierter Möbel möglich, die auf die verschiedenen Zwecke und Platzverhältnisse eingehen sollten. Weiters war er der Ansicht, dass dieses System die Freude am Einrichten steigern würde, da der Bewohner nun selbst schöpferisch am Entstehungsprozess seiner Inneneinrichtung mitwirken konnte. Insgesamt gab es bei Schuster zwölf Einheiten, bestehend aus den vier Grundformen und ihren Abwandlungen. Obwohl nur diese Teile in Serienherstellung produziert werden mussten, ließen sich weit über hundert verschiedene Möbel daraus

¹⁷⁰ Schuster 1929, S. 6.

entwickeln. Dieses System war für den Wiener Architekten das Ergebnis von „Vereinfachung[,] Beschränkung [und] Typisierung“¹⁷¹. Die einfache Form war für ihn also kein Zeichen der Armut, sondern eine Quelle neuen Formenreichtums. Indem Schuster hier den Vergleich zu den vier organischen Grundstoffen der Natur – Wasserstoff H, Sauerstoff O, Stickstoff N und Kohlenstoff C -herstellte, aus welchen die unterschiedlichsten Formen des Tier- und Pflanzenreiches aufgebaut sind, steigerte er die Gültigkeit dieses Möbelsystems durch das Analogisieren mit der organischen Welt.¹⁷²

Vergleicht man nun die Aufbaumöbel Schusters mit jenen von Herrgesell, so fallen sofort die vielen Ähnlichkeiten ins Auge. Auch findet sich eine Parallele in den Lebensläufen der beiden Künstler. Beide studierten an der Wiener Kunstgewerbeschule Architektur, wo Moritz Herrgesell aber Josef Hoffmann als Lehrer wählte, während Schuster in den Jahren zwischen 1912 und 1916¹⁷³ bei Heinrich Tessenow studierte.¹⁷⁴ Tessenow war aus Hellerau nach Wien gekommen, um hier von 1913 bis 1919 zu unterrichten. Er betrachtete Architektur vor allem als eine soziale Aufgabe, bei der es darum ging, die grundlegenden Bedürfnisse der Menschen mit einfachen Mitteln zu befriedigen. Seine Architektur war also vor allem von Gedanken des sozialen Engagements getragen.¹⁷⁵ Der Einfluss seiner zwar sehr kurzen Zeit als Professor an der Wiener Kunstgewerbeschule war dennoch nicht zu unterschätzen, prägte er doch die schlichte Architekturauffassung eines Franz Schusters oder einer Grete Schütte-Lihotzky.¹⁷⁶ Im Grunde waren auch die Aufbaumöbel Schusters Ergebnisse sozialer Überlegungen innerhalb der Innenarchitektur. Dieses neuartige Möbelsystem wurde in Deutschland bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges produziert. Es wurde in sämtlichen bedeutenden Wohnungsausstellungen der dreißiger Jahre gezeigt und von den führenden Möbelhäusern Deutschlands zum Verkauf angeboten. So konnte man die Möbel etwa 1931 auf der Bauausstellung in Berlin, 1932 auf der Ausstellung „Wohnbedarf“ in

¹⁷¹ Schuster 1929, S. 7.

¹⁷² Schuster 1929, S. 5f.

¹⁷³ Die ersten beiden Semester absolvierte Schuster ein Vorstudium bei Prof. Oskar Strnad. Sommer 1976, S. 7.

¹⁷⁴ Sommer 1976, S. 7.

¹⁷⁵ Witt-Döring 1980, S. 28.

¹⁷⁶ Kommunalen Wohnbau in Wien (Ausst. Kat.), 1978, o.S.

Stuttgart und 1934 auf der Kunstschau „Die Wohnung“ in München bewundern. Die Erzeugung der Aufbaumöbel wurde von der Möbelfabrik Erwin Behr übernommen, die bei Wendlingen nahe Stuttgart angesiedelt war.¹⁷⁷ Die Reichweite dieses neuen Einrichtungssystems ging aber über die deutschen Landesgrenzen hinaus. Es wurde etwa auch in England vom Institut für Wohnkultur „Plan“ auf den Markt gebracht und auch in Schweden stieß man damit auf fruchtbaren Boden. Dort waren die Möbel in den dreißiger Jahren derart beliebt, dass man sie kurzerhand nachahmte.¹⁷⁸

In Österreich war es die Möbelwerkstätte Herrgesell, die ein ähnliches System von Aufbaumöbeln erzeugte. Sowohl Schuster als auch Herrgesell gingen bei der Findung der elementaren Grundformen vom Kastenmöbel aus und zerlegten dieses in seine einzelnen Bestandteile. Beide kamen im Wesentlichen auf die gleichen Grundformen. Insgesamt gab es bei den „Combina“-Aufbaumöbeln zwar noch mehr Feinheiten, wie den Servierschuber oder die Büffeteinrichtung, das Prinzip war aber das gleiche. Beide Architekten verwiesen auf die gestalterische Selbstbestimmung des Bewohners, die große Kombinationsvielfalt der einzelnen Elemente, durch die bestmöglich auf die Platzverhältnisse der Wohngelegenheit eingegangen werden konnte, und die Notwendigkeit der einfachen Form. Gänzlich unterschiedlich ist allerdings die argumentative Vorgehensweise. Legte Schuster seine theoretischen Gedanken zum Thema Möbelbau und deren Produktionsweise dar, blieb der Herrgesellsche Verkaufskatalog bei den praktischen Überlegungen zum Thema Wohnungseinrichtung. Während sich Schuster in seinem Text ausführlich mit der seriellen Fertigung und der daraus für ihn resultierenden objektiven Form auseinandersetzte, zählte Herrgesell die Vorteile der Aufbaumöbel für den Bewohner – wie Veränderbarkeit oder die stückweise Anschaffung – auf. Diese unterschiedliche Auseinandersetzung mit dem gleichen Thema dürfte aber vor allem auch mit den verschiedenen Intentionen der gewählten Medien zusammenhängen. Bei Schusters Text zeigt sich der Wunsch, die theoretischen Grundlagen seiner Überlegungen zur Entwicklung des Aufbaumöbelsystems zu erörtern, während die Herrgesellsche Verkaufsbroschüre vor allem einem Zweck diene, nämlich den Kunden von den

¹⁷⁷ Sommer 1976, S. 42.

¹⁷⁸ Sommer 1976, S. 40.

Vorteilen und in weiterer Folge vom Kauf des „Combina“-Aufbaumöbelsystems zu überzeugen. In der Festschrift zum 75-jährigen Jubiläum der Firma Herrgesell kann man Folgendes über das „Combina“-Aufbaumöbel lesen:

„Die Jahre von 1931 bis 1937 waren wirtschaftlich sehr schlecht und man setzte daher alles daran, um neue Aufträge zu erhalten. Auch im Möbelbau musste etwas Neues gebracht werden. Es wurde das „Combina“-Aufbaumöbel entwickelt und zum ersten Male in Serie aufgelegt. Dadurch nämlich, dass Serienerzeugung nicht die ganzen Möbel, sondern nur ihre einzelnen Teile umfasste, wurde eine ausserordentliche Kombinationsfähigkeit gewahrt und doch auch ein durchaus persönlich wirkender Hausrat erreicht. Das scheinbar unlösbare Problem Massenherstellung und Individualität zu vereinen, wurde in dem „Combina-Möbel“ in bester Form gelöst.“¹⁷⁹

Für Herrgesell dürfte der Verkauf der „Combina“-Aufbaumöbel also ein Rettungsanker in einer für die Firma wirtschaftlich sehr schwierigen Zeit gewesen sein. Belegt ist hier auch der Umstieg von der Einzelmöbelproduktion zur seriellen Fertigungsweise. Dass Moritz Herrgesell das „Combina“-Aufbaumöbel selbstständig und ohne das Wissen um die Schusterschen Gedanken entwickelte, lässt sich aus heutiger Sicht weder eindeutig be- noch widerlegen. Klar geht allerdings aus dem Markenanzeiger des Jahres 1932 hervor, dass der Name „Combina“ erst 1931 gesetzlich geschützt wurde,¹⁸⁰ während das „Möbelbuch“ bereits 1929 publiziert wurde. Da Schusters Erfindung eine rasche Verbreitung erfuhr, - so wurde das neue Möbelsystem auf mehreren Ausstellungen präsentiert, aber auch in zeitgenössischen Zeitschriften, wie „Das Schöne Heim“¹⁸¹ diskutiert - scheint es allerdings eher unwahrscheinlich zu sein, dass Moritz Herrgesell dieses neuartige Aufbaumöbel nicht gekannt hatte. Dass dieser sich dennoch für jenes innovative System derart engagierte, zeigt aber trotzdem seine fortschrittliche Gesinnung, vor allem wenn man die künstlerische Herkunft der beiden Architekten vergleicht. Kam Schuster aus der Schule Heinrich Tessenows wurde Moritz Herrgesell von Josef Hoffmann geprägt,

¹⁷⁹ Anon., 75 Jahre Anton Herrgesell 1882 – 1957, 1957, S. 8.

¹⁸⁰ Österreichischer Zentral-Marken-Anzeiger 1932, S. 71.

¹⁸¹ Das Schöne Heim 1930, S. 168-171.

der 1931, also in jenem Jahr von dem wir wissen, dass „Combina“ bereits existierte, immer noch dem Stil der Wiener Werkstätte anhing. Herrgesell kann demnach zwar nicht als Erfinder der Typenmöbel bezeichnet werden, aber trotzdem dokumentiert der Vertrieb dessen fortschrittliche Einstellung zum Thema Möbelbau.

5.5 Das Aufkommen der Typisierungsfrage in Architektur und Möbelgestaltung in Deutschland

Franz Schuster war aber nicht der erste, der sich mit der Typisierungsfrage auseinandergesetzt hatte. Bereits 1914 sprach Hermann Muthesius in seinem Vortrag „Die Werkbundarbeit der Zukunft“ die Notwendigkeit einer Typenbildung an. Seiner Ansicht nach drängte sowohl die Architektur als auch das gesamte restliche Werkbundschaften nach Standardisierung. Was Muthesius hier formulierte, war zwar durch andere Theoretiker und technische Entwicklungen vorbereitet worden, doch forderte er es derart lautstark, dass sich an ihm die Typisierungsdebatte entzündete. Muthesius wollte eine Einheit von künstlerischen und industriell gefertigten Produkten. Die Vorteile sah er in der leichteren Herstellung und der Verbilligung der Produkte sowie in den größeren Verbreitungsmöglichkeiten. Um aber sowohl künstlerisch wie auch technisch einwandfreie Qualitätsprodukte herstellen zu können, empfahl er die Festlegung von Typen. In den Augen von Muthesius sicherte der Typus aber auch eine nationale Formgebung und somit ein einheitliches Kulturbild einer Nation. Weiters lag ein anderer Vorteil der Standardisierung für ihn in der stets gewährleisteten hohen Qualität der Gestalt eines Produktes, denn auch schwächere Arbeitskräfte hätten auf dessen Äußeres keinen Einfluss.¹⁸² Die Künstler des Deutschen Werkbundes, die ohnedies ein gespanntes Verhältnis zur Industrie pflegten, reagierten auf Muthesius Vorstellungen äußerst gereizt. Künstler wie Van de Velde fürchteten ein Eingreifen in ihre individuelle Formgebung und lehnten jede Art von Normierung oder Typisierung ab. Auch die österreichischen Stilkünstler wie Josef Hoffmann waren freilich nicht für Muthesius Ideen zu begeistern. Diese hitzig geführte Grundsatzdebatte ging schließlich unter dem Namen „Werkbundstreit“ in die

¹⁸² Hubrich 1981, S. 151 und 158-159.

Geschichte des Deutschen Werkbundes ein und war der Anstoß für eine immer wiederkehrende Diskussion innerhalb der angewandten Kunst.¹⁸³

Der Werkbund kehrte also der Industrie den Rücken zu und auch Walter Gropius wollte nach dem Ersten Weltkrieg die Künste zum Handwerk zurückführen und gründete mit diesem Ziel im Jahre 1919 das Bauhaus in Weimar. Später überdachte er diese Ansicht jedoch und setzte sich ebenfalls mit der Typisierungsfrage auseinander.¹⁸⁴ Bereits Mitte der zwanziger Jahre schätzte er den Typus als soziale Notwendigkeit überaus positiv ein. Gropius ging von der Vorstellung aus, dass die Lebensbedürfnisse der Menschen geordnet und gleichförmig wären und dass diese gleichen Bedürfnisse somit auch durch gleiche Häuser und Einrichtungsgegenstände gestillt werden könnten. Der Haus- und Möbelbau waren für ihn also Probleme des Massenbedarfs, bei deren Lösung der Typus von ihm durchaus als dienlich empfunden wurde. Dabei war Gropius trotzdem kein Anhänger einer totalen Standardisierung und in weiterer Folge monotoner Architektur, sondern glaubte, dass ein Ausgleich zwischen Standardisierung und Individualität möglich wäre. Er dachte sich die Typisierung in der Architektur eher als Entlastung der Menschen und als stabilisierendes Element im Alltagsleben des Bewohners, die aber durchaus noch Abwechslungsreichtum beinhalten konnte.¹⁸⁵ Gropius entwickelte ein architektonisches System, das er den „Baukasten im Großen“ nannte. (Abb. 42) Dabei versuchte er zu zeigen, dass trotz der Normierung und Typisierung der vorfabrizierten Teile eine große Variabilität in den Ergebnissen erreicht werden konnte.¹⁸⁶ Aber auch im Möbelbau, der nach dem Ersten Weltkrieg zu einer großen Aufgabe für die Architekten geworden war, bemühte sich Gropius um eine Standardisierung. 1927 schuf er für das Kaufhaus Feder in Berlin das „Typenmöbel“, das 1930 auf der Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Paris gezeigt wurde. (Abb. 43) Aus neun Elementen konnten vierundzwanzig verschiedene Möbel für Wohnräume, wie Schlaf- oder Wohnzimmer, aber auch für Büros zusammengestellt werden. Gemeinsam war diesen Möbeln die äußere Gestalt und das Material. Es waren wiederum schlichte Formen und glatte Flächen, die die äußere Form prägten. Die

¹⁸³ Claussen 1986, S. 104. Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 38.

¹⁸⁴ Posener 1978, S. 11-13.

¹⁸⁵ Claussen 1986, S. 105-107.

¹⁸⁶ Kommunalen Wohnbau in Wien (Ausst. Kat.), 1978, o.S.

Einrichtungsgegenstände bestanden aus einem Metallgestell und die Türen aus furniertem Holz. Beides war industriell herstellbar und neben deren modernem Anspruch sollten sie gewiss dazu beitragen, die Möbel billig zu produzieren. Nichtsdestotrotz wurde an Gropius' Typenmöbel häufig kritisiert, dass diese sich im Endeffekt als zu teuer herausstellten.¹⁸⁷ Gropius suchte also trotz des künstlerischen Anspruches seiner Werke die Verbindung zur Industrie. Die schlichten Formen seiner „Typenmöbel“ waren darüber hinaus aber nicht nur mittels industrieller Methoden einfach herzustellen, sondern entsprachen auch stilistisch dem neuen Bauen.¹⁸⁸

Aber nicht nur im Umfeld des Bauhauses, sondern auch in Frankfurt am Main wurden Mitte der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts viele der neuen Überlegungen zum sozialen und standardisierten Wohn- und Möbelbau geboren. Die Siedlungsprojekte des Architekten Ernst May boten offensichtlich den Ausgangspunkt für eine Reihe innovativer Ideen auf dem Feld der Innenarchitektur. Hier entwickelte Franz Schuster sein Aufbaumöbelsystem, aber auch andere Architekten wurden von Ernst May bezüglich dieses sozialen Wohnbaus zu Rate gezogen. Im Jahre 1925 holte er die Wiener Architektin Grete Schütte-Lihotzky, die ebenfalls bei Heinrich Tessenow an der Wiener Kunstgewerbeschule studiert hatte, nach Frankfurt, wo sie als Mitarbeiterin des Hochbauamtes eingesetzt wurde. Dort kümmerte sie sich vor allem um die Entwicklung von standardisierten Küchen. Im Jahre 1926, also ein Jahr nach ihrer Ankunft in Deutschland, wurde ihr erster Küchentyp der Öffentlichkeit im Frankfurter Rathaus vorgestellt. Nach Aufnahme der Serienfertigung der Küche, konnten jährlich 4.000 bis 5.000 Frankfurter Küchen hergestellt und den Bewohnern übergeben werden. Die Kosten der Küche wurden dabei auf die Baukosten aufgerechnet und im Zuge der monatlichen Miete eingehoben. Der preisliche Unterschied der Mietkosten zu den Wohnungen ohne Küche belief sich dabei lediglich auf eine Mark. Die Frankfurter Küche gilt nicht zu Unrecht heute noch als eines der gelungensten Beispiele eines preisgünstigen und standardisierten Fertigteilmöbels der Zwischenkriegszeit.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Nerdinger 1988, S. 152.

¹⁸⁸ Mang 1989, S. 19.

¹⁸⁹ Mang 1989, S. 117.

Ein anderer Pionier in Sachen kombinierbarer Möbel war Ferdinand Kramer. Auch er wurde 1925 von Ernst May in die Abteilung Typisierung im städtischen Hochbauamt berufen. Zunächst entwarf er mit seiner Abteilung genormte Sperrholztüren mit Metallzargen, Baubeschläge und Fenster. Dieses System weitete er anschließend auch auf kombinierbare Kastenmöbel für Küche-, Wohn- und Schlafzimmer aus, die ebenfalls aus Sperrholz bestanden und mit weißem oder grauem Emaillelack oder mit Furnier überzogen waren. (Abb. 44) Ende des Jahres 1925 gewann Kramer schließlich den Wettbewerb der Frankfurter Hausratsgesellschaft, der ins Leben gerufen wurde, um neue standardisierte Möbeltypen für den Frankfurter Massenwohnbau zu schaffen. Bei derartigen Möbeln schlossen sich ausgeprägte individuelle Züge von selbst aus, denn diese hätten einen größeren Raum benötigt, um deren individuelle Züge richtig zur Geltung zu bringen, und wären dadurch nicht zur Addition geeignet gewesen.¹⁹⁰ Auch die Formen der Kramerschen Sperrholzmöbel waren also schlichte. Der Serienproduktion dieser Möbel standen Mitte der zwanziger Jahre keine Hindernisse mehr im Wege, konnte man doch die während des Ersten Weltkrieges im Flugzeugbau gewonnenen Erkenntnisse zum Thema Holzverarbeitung auf den Bau der Möbel übertragen. Kramers kombinierbare Sperrholzmöbel wurden seriell hergestellt und von der städtischen gemeinnützigen Gesellschaft angeboten. Ihr Verkaufserfolg war außerordentlich groß.¹⁹¹ Während eine der großen Innovationen der Kramerschen Sperrholzmöbel neben der Kombinierbarkeit das innovative Material darstellte, bot Herrgesell hier dem Käufer eine größere Palette an Möglichkeiten an. Der Korpus der Combina-Aufbaumöbel bestand im Normalfall aus Eichenholz und die Fronten konnten je nach Geschmack und finanziellen Möglichkeiten in Schleiflack, aber auch Nuss-, Kirsch-, Birnen- und anderen kostspieligeren Hölzern, wie Mahagoni oder Palysander bestellt werden. Betrachtet man hier den Materialaspekt, offenbart sich uns damit auch die Zielgruppe. Während das billig herzustellende Sperrholz eindeutig auf eine finanziell bedrängte Unterschicht abzielt, die sich den Luxus von Vollholz nicht leisten konnte, verrät uns das Materialspektrum beim Herrgesellschen Combina-Aufbaumöbel eine breitere Käuferschicht. Von günstigen Schleiflacktüren bis hin zu edlem Mahagoniholz wurde

¹⁹⁰ Hüter 1991, S. 22.

¹⁹¹ Mang 1989, S. 114.

jeder Wunsch erfüllt und damit eindeutig nicht nur auf die ärmeren Bevölkerungsschichten als potentielle Kunden abgezielt.

Typisierung war aber nicht nur ein Phänomen des Möbelbaus, sondern betraf auch die Architektur. Eine fortschreitende Standardisierung der Wohnungen und die Entwicklung verschiedener Grundrisstypen für die differenzierten Wohnbedürfnisse standen nun an der Tagesordnung der Architekten des kommunalen Wohnbaus.¹⁹² Alle diese Entwicklungen, angefangen bei den standardisierten Grundrissen der Wohnungen bis hin zu Franz Schusters Aufbaumöbelsystem von 1929, Walter Gropius Typenmöbel von 1927, die 1926 entwickelte Frankfurter Küche von Grete Schütte-Lihotzky oder die 1925 durch den Wettbewerb der Frankfurter Hausratsgesellschaft ausgezeichneten kombinierbaren Sperrholzmöbel Ferdinand Kramers, waren Versuche, die Wohnungs- und in weiterer Folge Einrichtungsnot vieler Menschen zu verringern. Die Stadt Frankfurt und ihr kommunales Wohnbauprogramm sei hier nur als exemplarisches Beispiel für eine Reihe von anderen Städten mit den gleichen Problemen angegeben. Die Wohnung und ihre Einrichtung wurden als Massenprodukt konzipiert, was die Einführung rationeller Fertigung der Einzelteile und strenger Typisierung notwendig werden ließ. Der rational durchgeplanten Architektur musste folgerichtig auch eine ebenso rationale Wohnungsausstattung zur Seite gestellt werden. Für die beengten Raumverhältnisse dieser Behausungen waren die in den Einrichtungshäusern angebotenen Möbelgarnituren natürlich denkbar ungeeignet. Während man in Deutschland den Weg der Typisierung relativ konsequent voranschritt, versuchte man in Wien diesem Problem Mitte der zwanziger Jahre noch mit der Einführung von Einzelmöbeln zu begegnen.¹⁹³ Wie kleinbürgerlich die Vorstellungen bezüglich Wohnungseinrichtung innerhalb des Wiener Kommunalbaus teilweise noch waren, zeigt eine Musterwohnung im 1923 von Robert Oerley erbauten Hanuschhof.¹⁹⁴ (Abb. 45) Hier schien der Schritt zu typisierten und schlichten Möbeln noch ein sehr großer zu sein. Mit den „Combina“-Aufbaumöbeln des Jahres 1931 hatte man jedoch auch in Wien ein Beispiel streng standardisierter Wohnungseinrichtung. Die Möbelwerkstätte

¹⁹² Eckstein 1978, S. 84.

¹⁹³ Hüter 1991, S. 22.

¹⁹⁴ Kommunaler Wohnbau in Wien (Ausst. Kat.), 1978, o.S.

Herrgesell war also nicht durch die Entwicklung dieses Systems besonders innovativ, sondern durch dessen Einführung in den Wiener Einrichtungsmarkt. De facto waren aber auch die Möbel aus der Combina-Serie für den einfachen Arbeiter kaum leistbar. Aus der Lohnstatistik für das Jahr 1931¹⁹⁵ geht hervor, dass ein qualifizierter Arbeiter mit einer durchschnittlichen Arbeitszeit von 48 Stunden pro Woche ein Monatseinkommen (Monat bedeutet hier vier Wochen) von 338 Schilling bekam. Ein Hilfsarbeiter mit derselben durchschnittlichen Arbeitszeit hatte mit rund 250 Schilling ein noch geringeres Einkommen. Ein kombiniertes Möbel mit Untergestell, dreitürigem Schrankteil und sechs Ladenelementen kostete 317 Schilling¹⁹⁶, was nahe an ein gesamtes Monatseinkommen herankam bzw. es überstieg. Eine Schlafzimmereinrichtung, die lediglich aus den Minimumanforderungen, also Doppelbett und zweitürigem Schrank bestand, lag mit 592 Schilling sogar deutlich darüber. Bezieht man alle anderen Ausgaben für Miete, Lebensmittel, usw. mit ein, muss man zu dem Schluss kommen, dass auch diese Möbelserie für die einfache Arbeiterschicht trotz Serienerzeugung kaum leistbar gewesen sein konnte.

5.6 Die Rezeption typisierter Möbel in der zeitgenössischen Literatur und der Bevölkerung

Um 1930 herum mehrten sich auch in den zeitgenössischen Fachzeitschriften, wie etwa „Das Schöne Heim“, Beiträge, die sich mit dem Thema kombinierte Möbel auseinandersetzten. Trotz einiger Skeptiker, wie etwa Erich Diekmann, der in seinem Artikel „Ist die moderne Wohnungskunst nüchtern?“¹⁹⁷ den Wunsch äußert, dass auch bei den zeitgenössischen Wohnungseinrichtungen „[...] etwas Menschliches[,] [e]twas nicht Ausgeklügeltes, etwas Provisorisches, etwas Spielraum für Dinge, die erst mit der Zeit wachsen wollen und können“¹⁹⁸ vorhanden sein sollte, schien das kombinierbare und typisierte Möbel auf viele Fürsprecher gestoßen zu sein. Alfred Wenzel hob beispielsweise in seinem, in „Das Schöne Heim“ erschienenen Artikel „Kombinierte Möbel“ vor allem deren Vorzüge hervor. Auch für ihn lagen die Vorteile kombinierbarer Inneneinrichtungsgegenstände in ihrer Variabilität, ihrer

¹⁹⁵ Wirtschaftsstatistisches Jahrbuch 1933, S. 448-449.

¹⁹⁶ Combina (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), nach 6. März 1931, S. 10-11.

¹⁹⁷ Diekmann 1930, S. 260-263.

¹⁹⁸ Diekmann 1930, S. 260.

Platzausnutzung und der möglichen stückweisen Anschaffung, doch er fand noch einen weiteren entscheidenden Vorteil:¹⁹⁹

„Und allem Anschein spielt noch ein Gefühl in uns dabei mit, man könnte es das Gefühl für das ‚Organische‘ der Wohnung nennen: es äußert sich als ein – meist ganz unbewußter – Wunsch nach einer besonders beziehungsreichen Verknüpfung unserer Wohnung mit unserer ganzen – seelischen wie körperlichen – Lebensbewegtheit; es behagt uns heute nicht mehr, in eine Wohnung wie in eine Rüstung hineingesteckt zu werden und sie ein für allemal tragen zu müssen; solche Wohnungen mögen vielleicht den Menschen von ehemals entsprochen haben, wir aber wünschen uns nicht das unveränderbar Festgefügte, sondern eine gewisse Elastizität: die Möglichkeit der Erweiterung, der Bereicherung, - die Wohnung soll mit uns ‚wachsen‘ können.“²⁰⁰

Die Möbel fänden also ihre Entsprechung im Menschen selbst, entwickelte dieser sich weiter, könne das auch in seiner Wohnungsreinrichtung ausgedrückt werden. Die alten traditionellen Möbel standen bei Wenzel für ein starres System, das dem Menschen erschwerte, über den jeweiligen Status quo hinauszuwachsen. Sie wurden also nicht nur als unmodern oder überholt angesehen, sondern bekamen von Wenzel eine für den Bewohner belastende Wirkung zugeschrieben.

Im Jahre 1936 wurde von Gisela Urban in der Zeitschrift „Das Schöne Heim“ unter dem Titel „Elemente – ein Mittel moderner Raumgestaltung. Zu dem Zimmer eines Studenten von Architekt Herrgesell, Wien“ schließlich auch das „Combina“-Aufbaumöbel besprochen. (Abb. 46-47) Nach der Erwähnung der allgemeinen Vorteile der aus Elementen zusammen gesetzten Einrichtung stellte sie auch den Zusammenhang zum neuen Stil im Bauen her:²⁰¹

„Immer übersichtlicher ist in den letzten Jahren der kombinierte Wohnraum zu einem Charakteristikum der neuen Wohnkultur geworden, die sich im Zeichen der Raumknappheit entwickelt hat, aber auch unter dem beschwingenden Einfluß der

¹⁹⁹ Wenzel 1930, S. 390.

²⁰⁰ Wenzel 1930, S. 390.

²⁰¹ Urban 1936, S. 330-331 und 341.

revolutionierenden Ideen der neuen Sachlichkeit. Fast jeder Raum wird so gestaltet, daß er zwei, ja sogar mehreren Zwecken dienen kann. Dabei wird jedes Stück und jedes Gerät im Raum den individuellen Bedürfnissen seines oder seiner Bewohner angepaßt. Vorerst appellierte die neue Sachlichkeit nur an unseren praktischen Sinn. Ästhetische Empfindungen wurden im Überschwang eines stürmischen Wollens unterdrückt. Doch nach und nach begannen sie sich wieder zu regen. Und das Fazit? Ein erfreuliches Bemühen um das Erblühen einer Schönheit, die höchster Gebrauchstüchtigkeit, Materialechtheit und Arbeitsgediegenheit entspringt. Diese Schönheit verklärt auch ein Zimmer, das für den studierenden Sohn einer bürgerlichen Familie als Arbeits- und Wohnzimmer kombiniert wurde. Die Kosten der Einrichtung durften eine gewisse Grenze nicht überschreiten. Daher wurden die Möbel aus Elementen, also auf werktechnisch sparsamstem Wege hergestellt.“²⁰²

Das „Zimmer für den studierenden Sohn einer bürgerlichen Familie“ wurde aus dreißig Elementen in havannabrauner Eiche zusammengestellt.²⁰³ In seinem Aufbau ließ es eine große Variation der unterschiedlichen Elemente zu. So fand sich eine abwechslungsreiche Kombination von Laden- und Kastenelementen sowie Regalteilen und auch ein quergelagerter Vitrinenschrank. Jede Ecke des Zimmers konnte genutzt werden. Dem Wunsch nach Zweckdienlichkeit wurde dadurch nachgekommen, dass der Schreibtisch prominent in die Mitte des Raumes herein reichte. Hier wurde klar darauf Bezug genommen, dass es sich bei diesem Zimmer um das Zimmer eines Studenten handelte, indem das Mobiliar auf die speziellen Bedürfnisse des Bewohners abgestimmt wurde. Auch die vielen Regalelemente wiesen in diese Richtung, da sie dem Studenten ausreichend Platz für seine Bücher boten. Natürlich gab es auch einen Kleiderschrank und eine Sitzecke, ebenso fand sich auch ein Schrank mit integriertem Barbereich im Raum. Dem Essen und der Geselligkeit wurde damit eine Ecke des Zimmers gewidmet. Für Gisela Urban drückte sich die Schönheit des Zimmers nicht nur in der Materialechtheit und der Zweckmäßigkeit der Möbel aus, sondern auch in deren schlichter Formgebung, die für sie das zeitgenössische Schönheitsempfinden repräsentierte.²⁰⁴

²⁰² Urban 1936, S. 330.

²⁰³ Urban 1936, S. 330.

²⁰⁴ Urban 1936, S. 330.

Gerade aber jene Menschen, für die alle diese Entwicklungen im Bereich der Standardisierung und in weiterer Folge Verbilligung der Wohnungseinrichtung unternommen worden waren, zeigten sich von den glatten, ornamentlosen Formen des Hausrats wenig angezogen. Zwar war es aus platztechnischen Gründen sicherlich nicht einfach, die traditionellen bürgerlichen Garnituren in den beengten Räumlichkeiten der neuen Wohnungen unterzubringen, doch diese stellten gerade innerhalb kleinbürgerlicher und proletarischer Kreise Werte dar, auf die man trotz oder gerade wegen der schweren Notzeit nicht verzichten wollte. Die aus dem Historismus bewahrten Garnituren repräsentierten mit ihren reichen Dekorelementen eine verklarte und vergangene Zeit, für welche die schlichten Formen des neuen Bauens kein emotionales Äquivalent darstellten. Natürlich waren die überlieferten kunsthandwerklichen Gegenstände in jenen, von Inflation erschwerten Jahren aber auch materielle Werte.²⁰⁵

Aber nicht nur die Ausstellungen des Werkbundes im Museum für Kunst und Industrie versuchten diesem Phänomen entgegenzuwirken und geschmackserzieherisch einzugreifen, sondern auch beim kommunalen Wohnbau war man um die Vermittlung einer qualitätsvollen Einrichtung bemüht. Für die Mieter von Volkswohnungen gab es die Möglichkeit, eine Einrichtungsberatung aufzusuchen. Die Beratungsstelle für Wohnungsreform „Best“ wurde von Architekt Ernst Lichtblau geleitet und war im Heiligenstädter Hof untergebracht. Das Ziel dieser Beratungsstelle lag darin, den Menschen aus der Arbeiterklasse davon zu überzeugen, nicht dem Bürgertum mit seinen großen Wohnungen und den dazugehörigen repräsentativen Möbeln nachzueifern, da diese für die kleineren Wohnverhältnisse der Arbeiter völlig ungeeignet waren. Man versuchte den Arbeiter davon zu überzeugen, dass die für ihn und seine Verhältnisse eigens konzipierte Inneneinrichtung zwar anders, aber genauso gut war wie die des Bürgers.²⁰⁶

Der reduzierte und schlichte Stil des neuen Bauens stieß aber nicht nur bei der Bevölkerung auf Gegenstimmen. Auch innerhalb der Wiener Architektenszene gab es Vertreter einer anderen Linie in der Wohnraumgestaltung. Im Jahre 1932 verfasste

²⁰⁵ Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 113.

²⁰⁶ Witt-Döring 1980, S. 44f.

der Architekt und spätere Professor an der Wiener Kunstgewerbeschule Oskar Strnad den Text „Mit Freude wohnen“, in dem er die Einrichtung der Wohnung als vornehmlich seelische Angelegenheit bezeichnete. Zwar ist eindeutig, dass Strnad keine Rückkehr zu Jugendstil- oder Historismusformen anstrebte, doch er sprach sich mit Vehemenz gegen einen reinen Funktionalismus im Möbelbau aus:

„Was hier gesagt werden muß, mag manchem erstaunlich klingen, aber es muß doch ausgesprochen werden: alles, was rein praktisch-technischen Zwecken dient, ist aus dem engsten Umkreis der Menschen fortzuschaffen, der an seiner Wohnung Freude haben soll. Denn es sind eben die unpraktischen Dinge, die uns Freude bereiten: ein heikler Frackanzug, ein zarter Seidenstrumpf, ein dünnwandiger Glasteller, ein glänzender Lackschuh, den man pflegen muß. Es ist schon eine Art Zweikampf mit der Materie, der die Lust an subtilen Dingen auslöst: man muß sie zart und behutsam anfassen, man muß sie zur Harmonie mit dem eigenen Ich bringen, sie gefallen uns, weil sie unpraktisch sind. Es ist praktisch, aus einem Stück Papier zu essen und wir essen aus zerbrechlichen Tellern. Es ist praktisch, auf einer Kiste zu sitzen und wir sitzen auf einem komplizierten Gebilde, Stuhl geheißen. Die Kiste steht bombenfest – der Stuhl hat feingeschwungene Füße, die man in acht nehmen muß. Was praktisch ist, was technisch vollendet ist, ist nicht schön. Eine praktische Frau ist keine Frau.“²⁰⁷

Für Strnad war es wichtig die Möbel auf deren Besitzer abzustimmen. In seinen Augen sollten sie organisch gewachsen und individuell an den Charakter und die Bedürfnisse des Eigentümers angepasst sein. Vergleicht man seine Möbelentwürfe mit der Art Déco-Bewegung wirken diese eher schlicht, im Gegensatz zu Adolf Loos sind bei ihm aber Ornamente erlaubt. Diese sollten neben dem Zweck der Betonung der Gelenke bzw. der Konstruktion des Möbels vor allem den Charakter und die Persönlichkeit des Eigentümers widerspiegeln. Was hier in diesem Zitat etwas überspitzt zum Ausdruck gebracht wird, ist der Wunsch nach einer Synthese zwischen zweckorientierter und ästhetisch-individueller Form, die sich auch Ornamenten bedienen durfte.²⁰⁸ Für Strnad entsprach die rein zweckorientierte Form

²⁰⁷ Strnad 1932 zit. n. Spalt (Hg.) 1979, S. 48.

²⁰⁸ Weich, 1995, S. 53-57.

also nicht dem Wesen des Menschen, da dessen Schönheitsempfinden nicht mit der praktischen Form in Einklang gebracht werden könnte. Er war der Ansicht, dass die Form nie rein aus dem Zweck entstünde, sondern aus „dem seelischen Erleben“. Dementsprechend durfte die Form „mit dem Zweck nur Kompromisse schließen.“ Die Wohnungseinrichtung sollte zwar nie in reine Dekoration ausarten, musste aber trotzdem immer dem seelischen Empfinden des Bewohners entsprechen. Die Aufgabe des Architekten sah er darin, dieses subjektive seelische Empfinden des Bewohners zu erkennen und die Einrichtung auf den individuellen Charakter des Menschen abzustimmen. Für Strnad waren Möbel keine „tote[n] Dinge, [...] sondern [die] Erfüllung einer Sehnsucht.“ Mit der Forderung „Wir wollen nicht praktisch wohnen, wir sollen mit Freude wohnen, wir sollen mit den Dingen der Wohnung verbunden sein“²⁰⁹ nahm Strnad eine relativ distanzierte Haltung gegenüber Möbeln wie den Herrgesellschen „Combina“-Aufbaumöbeln ein. „Relativ“ deshalb, weil ja auch diese Möbel für sich beanspruchten, durch ihre individuelle Zusammensetzbarkeit auf den Charakter des Bewohners einzugehen. Strnad nahm in gewisser Weise eine Mittlerposition zwischen den schlichten, aus dem Stil des neuen Bauens erwachsenen Einrichtungsgegenständen und der Sehnsucht der Arbeiterklasse nach repräsentativen Garnituren ein.

5.7 Die Ausstellungen „Der gute billige Gegenstand“ und „Das befreite Handwerk“ im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie

Auch in den dreißiger Jahren gab es in Wien, ähnlich wie im Jahrzehnt davor, keine einheitliche Vorstellung darüber, wie nun die Wohnungseinrichtung allgemein auszusehen hätte. Auf den Punkt gebracht wurden die unterschiedlichen Positionen zu diesem Thema in den zwei Ausstellungen „Der gute billige Gegenstand“²¹⁰ und „Das befreite Handwerk. Geschmack und Wohnkultur“, auf denen die Möbelfabrik Herrgesell beide Male vertreten war.

²⁰⁹ Strnad 1932 zit. n. Spalt (Hg.) 1979, S. 48.

²¹⁰ Leider konnten zu den Herrgesellschen Entwürfen für die Ausstellung „Der gute billige Gegenstand“ keine Abbildungen gefunden werden.

„Der gute billige Gegenstand“ war eine Ausstellung des Österreichischen Werkbundes, die von November 1931 bis Jänner 1932 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu sehen war. Hermann Neubacher, der damalige Präsident des Österreichischen Werkbundes, postulierte im Vorwort des Ausstellungskataloges das neue Credo, nach welchem sich die Möbelproduktion künftig richten sollte. Die moderne Fragestellung bei der Herstellung von Gebrauchsgegenständen sollte seiner Ansicht nach nicht mehr die sein, wie man einen Gegenstand möglichst dekorativ und teuer herstellen, sondern wie man ihn möglichst formal, zweckgerichtet und billig erzeugen könnte.²¹¹ In mehreren Beiträgen verschiedener Autoren wurden im Ausstellungskatalog die neuen Tendenzen im Möbelbau diskutiert. So beschrieb Friedrich Bauermeister in seinem Beitrag „Wirtschaftlichkeit und Produktion“ die geänderten Produktionsbedingungen. Die handwerkliche Herstellung war für ihn immer noch dort gut, wo es individuelle Bedürfnisse zu befriedigen galt, andernfalls zog er aus wirtschaftlichen Gründen die Serienproduktion der Einzelmöbelherstellung vor. Besonders beeindruckten Bauermeister die Vorzüge der Maschine, welche unabhängig von der menschlichen Arbeitsgeschwindigkeit Gegenstände herstellen konnte. Dabei sprach er sich aus Gründen der Produktionskostensenkung für die Typisierung aus.²¹² Für Gustav Klumpp bestand die Wirtschaftlichkeit eines industriell gefertigten Produktes einerseits in der Vermeidung überflüssiger Details und andererseits in der schönen Gestaltung. Nur so konnten für ihn gute und billige Gegenstände entstehen. Um hochwertige Fabrikaerzeugnisse zu gewährleisten, bedurfte es Klumpps Meinung nach guter Maschinen, qualifizierter Arbeiter, aber auch einer schöpferischen Persönlichkeit, deren gestalterische Kraft, den Anfang eines jeden Industrieproduktes darstellte.²¹³ Für den sozialdemokratischen Wiener Stadtrat Anton Weber musste der gute, billige Gegenstand seinem Zweck entsprechen, aus qualitativ hochwertigem Material bestehen und durfte nicht gegen die ästhetischen Empfindungen verstoßen.²¹⁴ Bemerkenswert sind die Beiträge des Kunsthistorikers Hans Tietze und des Journalisten und Romanschriftstellers Soma Morgenstern, da sie sich vom Großteil der Meinungen der anderen Autoren abheben. Hans Tietze postulierte in diesem Katalog, dass für ihn das schwer herzustellende

²¹¹ Neubacher 1931, S. 3.

²¹² Bauermeister 1931, S. 4.

²¹³ Klumpp 1931, S. 28.

²¹⁴ Weber 1931, S. 50f.

Objekt, das nicht allein an seiner Zweckmäßigkeit orientiert war, das sozial höher geschätzte war. In seinen Augen ist die Österreichische Kultur eine, die stets eine „Vorliebe für Reichtum und Üppigkeit, für ein Schwelgen im Unnötigen und für eine Schaustellung des Schmückenden“²¹⁵ in sich trug. Die zweckbestimmte, einfache Form war für ihn eine zeitbedingte, die sich aus sozialen und wirtschaftlichen Gründen ergäbe, aber nicht ewig währen würde, sondern lediglich als Intermezzo anzusehen wäre. Er war der Meinung, dass, wenn sich die Zeiten änderten und sich die Möglichkeit dazu ergäbe, wieder die der österreichischen Kultur inhärente, reichere Art der Formgebung der Erzeugnisse zurückkehren würde.²¹⁶ Gestand Tietze dem zweckorientierten und einfachen Gegenstand zumindest zeitweilig eine Existenzberechtigung zu, fehlte Soma Morgenstern das Individuelle innerhalb der standardisierten Form:

„Darüber sollten die Erzeuger nicht vergessen, daß der Mensch – mag er als Parteimensch heutzutage ein noch so kollektiviertes Gehirn haben – als Käufer, gerade als Käufer verschiedentlich ganz individuelle Gelüste hat. Die schwere Melancholie, die alle Menschen beim Eintritt in ein standardisiertes Warenhaus erfasst, spricht eine deutliche Sprache. Die Freiheit des Individuums ist wohl auch auf diesem Gebiete wie auf allen anderen eine Illusion. Aber diese Illusion sollte ihm erhalten bleiben. Es ist eine produktive Illusion.“²¹⁷

Lassen sich also bereits im Katalog der Ausstellung „Der gute billige Gegenstand“ bei einigen Autoren Tendenzen erkennen, die der standardisierten und reduzierten Form skeptisch gegenüberstanden, stellte diese Ausstellung trotzdem den letzten großen Versuch dar, auf die Probleme der finanziell bedrängten Bevölkerung einzugehen und einen Kompromiss zwischen zweckmäßiger Formgebung und zeitgemäßer Ästhetik zu finden.²¹⁸ Im Zuge dieser Ausstellung beschäftigten sich viele der teilnehmenden Architekten mit der Formgebung und den Vorteilen des industriell hergestellten Massenartikels. Ein Ziel war es natürlich auch, den Käufer durch die Zurschaustellung dieser Ergebnisse in Richtung des zweckorientierten

²¹⁵ Tietze 1931, S. 48.

²¹⁶ Tietze 1931, S. 48.

²¹⁷ Morgenstern 1931, S. 31.

²¹⁸ Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 108f.

Gebrauchsgegenstandes zu erziehen. Den Gegenpol zu dieser Entwicklung stellte das Wiener Kunsthandwerk dar, das als Gegenveranstaltung im Jahre 1934 die Ausstellung „Das befreite Handwerk. Geschmack und Wohnkultur“ initiierte, die ebenfalls im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie veranstaltet wurde. Hier zeigten sich völlig andere Tendenzen im Bereich der Formgebung.²¹⁹ Ausgestellt wurden mit Ornamenten geschmückte, kunstgewerbliche Objekte. Beteiligt waren unter anderen Josef Hoffmann, Oswald Haerdtl und die Möbelfabrik Herrgesell, wobei Franz Herrgesell als Obmannsstellvertreter der Kunstgewerbesektion des Wiener Gewerbevereins sogar als Mitglied der Ausstellungsleitung angeführt ist.²²⁰ Wie bereits im Katalog der Ausstellung „Der gute billige Gegenstand“ kamen auch im Ausstellungskatalog dieser Kunstgewerbeshau verschiedene Autoren zu Wort, die grundsätzliche Überlegungen zu den Zielen der Ausstellung und den dort vertretenen Anschauungen zur Formgebung kunstgewerblicher Erzeugnisse offen legten. Richard Ernst, der damalige Direktor des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, definierte die Intention der Ausstellung als „[...] Kampfansage an die immer mehr reduzierte nackte Form des bloß Sachlichen oder jenes Scheins von Sachlichkeit, hinter dem sich manchmal nicht weniger Uneignung oder Verschmöktheit zu verstecken vermag, wie im überladensten Ding.“²²¹ Ganz im Gegensatz zum neuen sachlichen Stil war seiner Ansicht nach ein qualitativ hochwertiges Produkt nicht alleine an der Zweckgerichtetheit der Form zu erkennen, sondern auch an gut angebrachten Verzierungen.²²² Eine Meinung, die er mit Fritz Stockinger, dem damaligen Minister für Handel und Verkehr, teilte. Auch dem Siegeszug der Maschine wurde etwas entgegen zu setzen versucht, indem der Bürgermeister und Vizekanzler Richard Schmitz postulierte, dass „[d]er Sinn für edle Formen und Farben [...] eben durch die feinste Maschine nicht ersetzt werden“²²³ könnte. Der Vorsteher des Wiener Genossenschaftsverbandes Bernhard Ellend sah das Kunstgeschehen der Nachkriegsjahre in einer Phase der Verwirrtheit, die ein hin und her zwischen traditionell überlieferten und neuen, unpersönlichen Formen hervorbrachte. Die

²¹⁹ Witt-Döring 1980, S. 54.

²²⁰ Das befreite Handwerk (Ausst. Kat.), 1934, S. 8.

²²¹ Ernst 1934, S. 13.

²²² Stockinger 1934, S. 10.

²²³ Schmitz 1934, S. 11.

Versuche der Schaffung eines dem Zeitgeschehen entsprechenden Stils waren in seinen Augen oft von Misserfolg gekennzeichnet.²²⁴ Der frühere Bundesminister Eduard Heidl versuchte in seinem Beitrag dem Besucher zu erklären, wie es zu den extrem schlichten und reduzierten zeitgenössischen Formen gekommen war. Für ihn ist diese puristische Haltung die folgerichtige Gegenposition zu den mit Dekor überladenen Prunkstücken der „Makart-Zeit“. Diese neue Haltung im Kunstgewerbe wäre schließlich auch noch durch den modernen Zeitgeist, dem Wunsch nach einer gesteigerten Hygiene, den Fortschritten in der Technik und der Abnahme der Kaufkraft eines Großteils der Bevölkerung begünstigt worden. Doch wäre diese „Kälte im Stil“ in seinen Augen nicht für eine längere Zeitspanne mit dem „heiteren Barock-Naturell der Wiener“ vereinbar.²²⁵ Josef Hoffmann brachte schließlich auch noch die Position der Kunstgewerbetreibenden in die Argumentationskette mit ein. Er war der Ansicht, dass diese Gefahr liefen, deren über Jahrhunderte angesammelte Kenntnisse im Bereich des Kunsthandwerks auf Grund der nun angesagten schlichten und industriell hergestellten Formen zu vergessen. Die Beiträge dieser Ausstellung stellten für den Professor der Wiener Kunstgewerbeschule einen neuen Versuch dar, dem Publikum das Können des heimischen Kunstgewerbes vorzuführen.²²⁶

Wie ein nach diesen Grundsätzen ausgeführtes Möbelstück auszusehen hatte, zeigt sich deutlich an dem im Katalog abgebildeten, von Josef Hoffmann entworfenen und in der Möbelfabrik Anton Herrgesell ausgeführten Mappenschrank in Nussholz. (Abb. 48) Das Möbel bestand aus einem auf hohen Beinen stehenden, querrechteckigen Schrankteil, dessen Seiten- und Frontflächen zur Gänze durch geometrische Ornamente aufgelöst waren. Es stand einerseits durch seine aufwendige, kunsthandwerkliche Herstellung, andererseits durch die reich ornamentierten Flächen in krassem Gegensatz zu den in Serienproduktion hergestellten und aus glatten Flächen bestehenden Möbeln des neuen sachlichen Stils.

²²⁴ Ellend 1934, S. 19.

²²⁵ Heidl 1934, S. 15f.

²²⁶ Hoffmann 1934, S. 14.

5.8 Neue „beschwingtere“ Tendenzen in der Möbelgestaltung bei Herrgesell

Auch bei Herrgesell kündigten sich trotz der fortwährenden Erzeugung des „Combina“-Aufbaumöbels neue Tendenzen und eine Rückkehr zu etwas verspielteren Formen an. Zieht man den Herrgesellschen Verkaufskatalog „Wir plaudern aus der Schule“ aus dem Jahr 1937²²⁷ heran, zeigt sich, dass die auf sachliche und zweckgerichtete Formen abzielende Haltung der Vorjahre etwas abgemildert wurde:

„Hat Raumgestaltung etwas mit musikalischer Gestaltung zu tun, so kann der Innenarchitekt straffe, scharf rhythmisierte, und er kann zarte, melodiöse Musik machen. Er kann die Gestaltung aus den Zweckfragen der Gegenwart ziehen, und er kann sie aus einem mehr dichterischem Geiste heraus durchführen. Das leichte, melodiöse Wohnen ist das Ideal der Gegenwart. Es scheint, als wäre man der strengen, geradlinigen Formen etwas überdrüssig und suche nach einer leichteren, beschwingten Formgebung. Stühle und Fauteuils zeigen wieder sanft geschwungene Linien, kleinere Tische sind ‚leichtfüßiger‘ geworden, mit Stegen, Tablett – klobige Tischbeine und Brettfüße entsprechen nicht mehr so sehr dem Geschmack der Zeit.“²²⁸

Obwohl Herrgesell auch 1937 noch an der Produktion der formal streng komponierten „Combina“-Aufbaumöbel festhielt, kündigten sich bereits Tendenzen an, die wieder eine weichere Formgebung erkennen lassen. Die reine Zweckform stand nicht mehr an oberster Stelle. Vor allem die „beweglichen“ Möbelstücke, wie Sitzmöbel oder Tische, sollten nun derart gestaltet sein, dass sie wieder eine größere Leichtigkeit in den Innenräumen bewirkten. Bei Kastenmöbeln war eine Veränderung der Formgebung allerdings nicht notwendig, denn diese zeichneten sich, den Worten des Herrgesellschen Verkaufskataloges folgend, immer noch durch die Materialauswahl, die sorgfältige Bearbeitung und die wohlüberlegten Proportionen aus. Den „Combina“-Möbeln wurde also die Treue gehalten, doch sollten diese nun

²²⁷ Datiert nach der Abbildung auf Seite 1 des Verkaufskataloges.

²²⁸ Wir plaudern aus der Schule (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), 1937, S. 1. Befindet sich im MAK, Nachlass Herrgesell.

durch in der Formgebung beschwingtere Möbelstücke ergänzt werden.²²⁹ Die „neue Wohnungskunst“ ist demnach nicht als totale Opposition zu den früheren Errungenschaften zu sehen, sondern sollte ergänzend fungieren. Die Geradlinigkeit und Strenge, die man noch bei der von Herrgesell entworfenen Sitzgruppe in Karl Maria Grimmes Beitrag „Die Mietwohnung von heute. Wie richte ich sie ein?“ von 1932 sehen konnte, repräsentierte bereits fünf Jahre später nicht mehr das gewünschte formale Leitprinzip. (Abb. 26) Insgesamt wirken die in diesem Katalog abgebildeten Möbelentwürfe trotzdem noch eher an den formalen Vorstellungen der frühen 30iger Jahre orientiert. (Abb. 49-50) Es handelt sich also definitiv nicht um einen radikalen Bruch mit den älteren Formvorstellungen, sondern um eine neue Tendenz, die nicht im Gesamtbild dieser Einrichtungen, sondern eher in einigen wenigen Einzelmöbeln zum Ausdruck kommt. Wie im Verkaufskatalog offen gelegt, wurde den Combina-Aufbaumöbeln die Treue gehalten und die Optik der Kastenmöbel keiner Änderung unterworfen. Die neuen angesprochenen Tendenzen finden sich überwiegend bei den Sitzmöbeln und Tischen. So wurden die abgebildeten Raumentwürfe mit runden und weich wirkenden Fauteuils ergänzt. (Abb. 51) Trotzdem das Gros der Entwürfe noch eher an den Formvorstellungen der frühen 30iger Jahre orientiert ist, finden sich diese neuen Tendenzen der Formgebung bereits in einzelnen Möbeln wieder. Im Entwurf eines Schlafzimmers werden sie in etwas gebündelter Form zum Ausdruck gebracht. (Abb. 52) Hier ist sogar die Ecke des Kleiderkastens abgerundet, was den sonst so häufig blockhaft wirkenden Schränken die Strenge nimmt. Das Bett ist schräg in den Raum gestellt, was dem Gesamtensemble wiederum eine dynamischere weniger statisch geprägte Wirkung verleiht. Die abgerundete Ecke des Kleiderkastens findet sich in der Front des Nachtkästchens und im zart wirkenden runden Beistelltisch wieder. In diesem Entwurf greifen die neuen von Herrgesell hier postulierten Formvorstellungen am deutlichsten. Beides – das Alte und das Neue – existierte also wiederum parallel. Auch bezüglich des Produktionsverfahrens der Möbel ist im Verkaufskatalog ein Wandel in der Anschauung erkennbar. Anstelle von uniformen Serienerzeugnissen sollte jetzt wieder der individuellen Handwerksarbeit eine größere

²²⁹ Wir plaudern aus der Schule (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), 1937, S. 2. Befindet sich im MAK, Nachlass Herrgesell.

Bedeutung beigemessen werden.²³⁰ Was sich auf der Ausstellung „Das befreite Handwerk“ also bereits abgezeichnet hatte, nämlich ein Abgehen vom Ideal der schlichten, zweckmäßigen und seriell hergestellten Form, zeigte sich auch bei den Produkten von Herrgesell. 1937, nur sechs Jahre nach der Einführung des „Combina“-Aufbaumöbels, zeichnete sich bereits ein Abgehen von den Idealen einer strengen und schlichten Formgebung ab. Das „Combina“-Aufbaumöbel wurde zwar weiter geführt, ein durchschlagender Erfolg und eine Akzeptanz in breiten Schichten der Bevölkerung ließen aber in Wien nach wie vor auf sich warten. Die Ausstellung „Der gute, billige Gegenstand“, wo eine Gruppe von Architekten und Theoretikern versucht hatte, die neue, aus Deutschland stammende Linie auch den Österreichern schmackhaft zu machen, stellte innerhalb Österreichs einen gewissen Höhepunkt der Neuen Sachlichkeit dar. Auf keiner Ausstellung davor und danach wurden die Ideale dieser Strömung derart vertreten, doch diese Entwicklung war in Wien schnell wieder vorbei. Vielleicht hatten jene Autoren, wie Oskar Strnad oder Hans Tietze, für die die reduzierte Form nicht mit dem Wesen des Menschen, oder in Tietzes Fall mit dem des Österreichers, in Einklang zu bringen war, ja bereits erkannt, was nur kurze Zeit danach wieder zur allgemein verbreiteten Anschauung wurde. Zumindest fiel der Ruf der Gegenbewegung des reduzierten und maschinell hergestellten Gebrauchsgegenstandes, der in der Ausstellung „Das befreite Handwerk. Geschmack und Wohnkultur“ kulminierte, lautstark aus. Die dort formulierten, neuen Ideale im Bereich der Formgebung und Herstellung in der Möbelproduktion hatten auch bei Herrgesell ihre Spuren hinterlassen, wie sich an der neu formulierten künstlerischen Position im Verkaufskatalog „Wir plaudern aus der Schule“ zeigt.

²³⁰ Wir plaudern aus der Schule (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), 1937, S. 2. Befindet sich im MAK, Nachlass Herrgesell.

6 Ausblick - Die weitere Entwicklung der Firma Herrgesell

Die Möbelproduktion des Familienbetriebes Herrgesell endete zwar nicht mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, doch sowohl auf den Betrieb als auch die Familie kamen schwierige Zeiten zu. Die Söhne von Moritz und Franz wurden zum Wehrdienst eingezogen und ein Teil des Fabrikgeländes in der Diefenbachgasse war nach einem Bombenangriff abgebrannt.²³¹ Bereits zu Beginn der fünfziger Jahre hatte man aber den bis dahin so konsequent verfolgten Weg der Produktion von Einrichtungsgegenständen bereits wieder gänzlich aufgenommen. Es gab zu diesem Zeitpunkt drei ausgebildete Architekten in der Familie – Moritz, dessen Neffen Franz jun., der mittlerweile sein Architekturstudium bei Professor Haerdtl an der Wiener Kunstgewerbeschule abgeschlossen hatte, und Anton Herrgesell, der sich allerdings entschieden hatte, nicht im Familienbetrieb mitzuarbeiten, sondern als freischaffender Architekt für Hoch- und Tiefbau tätig wurde. Am 26. Juni 1952 starb der bis dahin künstlerische Leiter der Firma, Moritz Herrgesell, der den Betrieb von einer Tischlerwerkstätte zu einer innovativen und innerhalb des Kreises der Wiener Möbelproduzenten präsenten Möbelfabrik geführt hatte.²³²

Aus dem Jahr vor seinem Tod stammt eine durch sein Signaturkürzel als eigenhändig ausgewiesene Zeichnung zweier Sitzmöbel. (Abb. 53) Neben der handschriftlichen Datierung auf den 16. April 1951 findet sich die Aufschrift: „Palais Auersperg ablegen unter Stilmöbel“.²³³ Tatsächlich handelt es sich bei dieser Zeichnung eines Stuhles sowie eines dazupassenden Armlehnstuhles um ausgesprochen repräsentativ wirkende Möbelstücke, die mit ihren geschwungenen Beinen, Armlehnen, Sitz- und Rückenflächen an barocke Vorbilder erinnern. So zeigt die Skizze Sitzmöbel, die an allen nicht gepolsterten Teilen mit reichlich Zierrat versehen sind. Wieder einmal offenbart sich hier das große Stilrepertoire Moritz Herrgesells. Für den Erfinder des „Combina“-Aufbaumöbels war es also, wie schon in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg, kein Problem, zwischen den unterschiedlichen stilistischen Vorstellungen

²³¹ Anon., 75 Jahre Anton Herrgesell 1882 – 1957, 1957, S. 11.

²³² Anon., 75 Jahre Anton Herrgesell 1882 – 1957, 1957, S. 13.

²³³ Museum für angewandte Kunst, Herrgesell Nachlass, Inv. Nr. K.I. 15765/330.

hin und her zu wechseln. In dieser, aufgrund ökonomischer und zeitbedingter Ursachen plausiblen Inkonsequenz blieb er also bis zu seinem Tode konsequent.

Nach Moritz Herrgesells Tod übernahm dessen Neffe Franz jun. die Leitung des Ateliers. Er setzte den von Moritz beschrittenen Pfad fort und entwickelte das „Atout“-Möbel. (Abb. 54) Aus einer Verkaufsbroschüre, die auf Grund der Angabe der Filiale in der Breitegasse 15 nach 1955 erschienen sein musste, denn erst in diesem Jahr hatte man dieses Haus angekauft, geht hervor, dass das „Atout“-Möbel sowohl als Einzelmöbel als auch als Garnitur angeschafft werden konnte. Es bestand nicht aus einzelnen, vom Bewohner selbst zusammenstellbaren Elementen, sondern aus einer Palette fertiger Möbelstücke. Ausgeführt wurde es innen in Buche und außen in Nussholz. Anders als beim „Combina“-Aufbaumöbel waren die Flächen nicht gänzlich glatt, sondern mittels horizontal verlaufender Streben und durch die Betonung der vertikalen konstruktiven Teile in Rechtecke gegliedert. Neben dem Combina hatte man nun also eine zweite, diesmal von Franz jun. entworfene, Möbelserie im Programm.²³⁴

In den fünfziger Jahren waren Aufbaumöbel in Wien keine Seltenheit mehr. In dem Katalog der Ausstellung „Soziale Wohnkultur“, welche 1952 im Museum für angewandte Kunst, also im vormaligen Museum für Kunst und Industrie, abgehalten wurde, finden sich gleich drei Beiträge zu diesem Thema.²³⁵ Neben dem Aufbaumöbel des Altmeisters Franz Schuster,²³⁶ wurden zum selben Möbelsystem auch ein Entwurf der Architekten Kotal²³⁷ und ein weiterer Beitrag Professor Niedermosers²³⁸ vorgestellt. (Abb. 55-56) Alle drei dieser in den Katalog aufgenommenen Möbelschlüsse gingen vom selben Prinzip aus, der Normierung und Schaffung einzelner Elemente, die in weiterer Folge zu unterschiedlichen Möbeln aufgebaut werden konnten. Obwohl das „Combina“-Aufbaumöbel hier nicht gezeigt wurde, handelte es sich um das gleiche System.

²³⁴ Herrgesell Möbel. atout combina junior profil (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), nach 1955, o. S. Befindet sich im MAK, Nachlass Herrgesell.

²³⁵ Soziale Wohnkultur (Ausst. Kat.), 1952.

²³⁶ Soziale Wohnkultur (Ausst. Kat.), 1952, S. 18.

²³⁷ Soziale Wohnkultur (Ausst. Kat.), 1952, S. 16.

²³⁸ Soziale Wohnkultur (Ausst. Kat.), 1952, S. 17.

Herrgesell war auf dieser Ausstellung aber mit einer anderen Neuheit vertreten. Man stellte eine Wohnzimmereinrichtung zur Schau, in der bereits ein Schrank der „Atout“-Möbelserie vorkam, die demnach bereits vor Dezember 1952 von Franz jun. entwickelt worden sein musste. Zwar wurde das Wohnzimmer mit „Entwurf: A. Herrgesell“²³⁹ bezeichnet, doch handelt es sich hierbei sicherlich um den Namen der Firma „Anton Herrgesell“ und nicht um Anton, den älteren Cousin von Franz jun.. Zudem geht aus der Verkaufsbroschüre eindeutig hervor, dass das „Atout“-Möbel eine Erfindung des Nachfolgers von Moritz war.²⁴⁰

Die im Vorwort des Kataloges der Ausstellung „Soziale Wohnkultur“ bezeichneten Motive betrafen die Herstellung moderner, zweckmäßiger und billiger Wohnungseinrichtungen und Einzelmöbel. Darüber hinaus sollte die Ausstellung ein „Ratgeber für die gesamte Bevölkerung und ein Wegweiser für eine neue, soziale Wohnkultur sein.“²⁴¹ Diese Ziele erinnern an ähnliche Tendenzen, die bereits nach dem Ersten Weltkrieg aktuell gewesen waren und in Katalogen zu Ausstellungen wie „Einfacher Hausrat“ oder „Der gute billige Gegenstand“ angesprochen worden waren. Hatte man sich Ende der dreißiger Jahre bereits etwas von diesem Pfad entfernt, wurde nach dem Zweiten Weltkrieg eine soziale Wohnraum- und Möbelgestaltung erneut Thema der Innenarchitektur und auch dieses Mal versuchte die Möbelfabrik Herrgesell bei der Erarbeitung von Lösungen mitzuarbeiten.

Doch auch Franz jun., in dessen Zeit als Leiter des Ateliers der handschriftlich auf 31. Dezember 1954 datierte Entwurf eines Radioschranks entstanden war, bediente sich nicht nur moderner, sondern auch älterer bereits rückschrittlich wirkender Formen. (Abb. 57) Interessant mutet bei diesem Möbelstück die inhaltliche und formale Gegensätzlichkeit an. Aus den verschiedenen Schnitten des Möbelentwurfes geht eindeutig hervor, dass es sich hierbei um einen Einrichtungsgegenstand handelte, der sowohl ein Radio wie auch einen Plattenspieler aufnehmen konnte, also Errungenschaften des modernen technischen Fortschritts. Der aufwendig, mit Intarsien aus mehreren Hölzern verzierte Schrank diente aber dazu, sowohl

²³⁹ Soziale Wohnkultur (Ausst. Kat.), 1952, S. 26.

²⁴⁰ Herrgesell Möbel. atout combina junior profil (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), nach 1955, o. S. Befindet sich im MAK, Nachlass Herrgesell.

²⁴¹ Soziale Wohnkultur (Ausst. Kat.), 1952, o.S.

Plattenspieler als auch Radio zu verstecken. In den Jahren der künstlerischen Leitung Franz Herrgesell jun. wurde also der von Moritz beschrittene Weg der stilistischen Heterogenität der Möbelentwürfe weitergeführt, indem man gleichzeitig Stilmöbel produzierte und innovativ wirkende Serien, wie das „Atout“-Möbel, entwickelte.

Resümee

Die Möbelwerkstätte Herrgesell war ein Wiener Familienunternehmen, das zwei Kriege und drei Generationen an unterschiedlichen Geschäftsführern erlebt hatte. Sie begann als kleiner Betrieb, den der Tischler Anton Herrgesell in der Storchengasse 3 gegründet hatte, und entwickelte sich zu einem Unternehmen, das an drei Standorten in Wien vertreten war. Anton Herrgesells Ambitionen, den Tischlerbetrieb in eine moderne und innovative Möbelfabrik zu verwandeln, waren von Beginn an spürbar. So zeichnete sich dieses Streben des Firmengründers nicht nur in den räumlichen Expansionen des Betriebes ab, sondern darüber hinaus auch daran, dass er seinem Sohn Moritz ermöglichte, die Wiener Kunstgewerbeschule zu besuchen. Der Tischlermeister verfügte zwar zweifellos über das handwerkliche Können, ausgezeichnete kunsthandwerkliche Produkte zu erzeugen, doch er benötigte, um im Konkurrenzkampf der vielen Wiener Tischlerfirmen bestehen und dem Verlangen der Kunden nach einer modernen Formensprache nachkommen zu können, neue innovative Impulse, die ihm sein Sohn Moritz bald auch liefern sollte. Während sich dessen Bruder Franz um die kaufmännischen Belange der Firma kümmerte, trat Moritz die künstlerische Nachfolge des Vaters an und studierte nach seiner Tischlerausbildung Architektur bei Professor Josef Hoffmann. Dieser war selbst erst seit kurzer Zeit an der Wiener Kunstgewerbeschule tätig und brachte im Einklang mit den Vorstellungen Felician von Myrbach, welcher von 1899 bis 1905 der Anstalt als Leiter vorstand, neuen Wind in den Lehrplan. Hoffmann bemühte sich, seine Schüler zu selbständigem und eigenschöpferischem Arbeiten zu erziehen. Seine Forderungen an die Innenarchitektur nach Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit trafen bei Moritz auf offene Ohren. Das Verständnis für das Material Holz brachte dieser durch seine Tischlerausbildung und den väterlichen Betrieb bereits mit. Stilistisch waren Herrgesells Jahre an der Wiener Kunstgewerbeschule vor allem durch eine Orientierung an Josef Hoffmann geprägt. Diese erste Phase seiner Schaffenszeit, deren Möbelentwürfe sich vor allem durch einen kubischen Aufbau, wenige geometrische Ornamente, eine oft verwendete symmetrische Anordnung und weiße Farbgebung auszeichneten, waren sicherlich im Sinne seines Lehrers, erfüllten sie doch die von Hoffmann ersehnten Kriterien der Möbelgestaltung, welche dieser im Text „Einfache Möbel“ des Jahres 1901 dargelegt hatte. Um 1910 kündigte sich bei

Moritz eine Distanzierung von den formalen Prinzipien des konstruktiven Jugendstils an. Er milderte den streng kubischen Aufbau ab, seine Formen wurden runder und er verzichtete auf die weiße Farbgebung, um das Material selbst wirken zu lassen. Ganz im Sinne der Hoffmannschen Lehre begab er sich in jenen Jahren selbständig und eigenschöpferisch auf die Suche nach einer neuen Formgebung. Moritz Herrgesell begann sich als Architekt zu etablieren. Bereits während seiner Schulzeit hatte er durch Preise bei Wettbewerben der deutschen Zeitschrift „Innendekoration“ auch auf internationaler Ebene auf sich aufmerksam machen können und als fertig ausgebildeter Architekt waren seine, im väterlichen Betrieb ausgeführten Entwürfe regelmäßig auf den Ausstellungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie zu bewundern. Hier bot sich ihm die Möglichkeit, seine Entwürfe sowohl einer potenziellen Käuferschicht wie auch dem Fachpublikum und Kollegen zu präsentieren. Schon bald schien er sich innerhalb des Kreises der Wiener Innenarchitekten einen Namen gemacht zu haben, wovon auch die Gründungsmitgliedschaft des Österreichischen Werkbundes im Jahre 1913 zeugt. Für den gesamten Betrieb war dies sicherlich eine Auszeichnung, bestand eines der Aufnahmekriterien doch in der perfekten handwerklichen Ausführung der Gegenstände. Darüber hinaus bedeutete die Aufnahme auch eine Steigerung der Reputation des Betriebes, was sich wiederum positiv auf den Absatz der erzeugten Produkte auswirken konnte. Zudem hatte Moritz die von Max Eisler in der Werkbundschrift „Österreichische Werkkultur“ formulierten Forderungen nach Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit bereits in seiner Schulzeit bei Hoffmann verinnerlicht und konnte sie so bei seiner Tätigkeit im Betrieb einbringen. Nach dem Ersten Weltkrieg kleidete Moritz Herrgesell diese Prinzipien in neue Gestalt.

Die Zeiten hatten sich verändert und das durch den Krieg geschrumpfte Land stand vor neuen Herausforderungen. Die heimischen Großtischlerbetriebe hatten ihre Exportmärkte in den ehemaligen Kronländern verloren und Zollgrenzen behinderten plötzlich die problemlose Fluktuation von Rohstoffen und künstlerischen Ideen. Die Stadt Wien stand vor dem Problem eines akuten Wohnungsmangels, welchem man ab 1923 mit dem kommunalen Wohnbauprogramm der Gemeinde Wien, welches in weniger als zehn Jahren über 60.000 neue Wohnungen schuf, zu begegnen versuchte. Viele tausende Menschen standen vor der Herausforderung, ihre beengten

Wohnungen mit beschränkten finanziellen Mitteln einzurichten. Auch Moritz Herrgesell beschäftigte sich mit dieser Frage. Waren seine Arbeiten Anfang der zwanziger Jahre noch eher im traditionellen Garniturdenken, welches dem Geschmack der Allgemeinheit entsprach, verankert gewesen, ließ er in den dreißiger Jahren mit anderen Tendenzen aufhorchen. So beschäftigte er sich in der Verkaufsbroschüre „Schöner zweckmäßiger Hausrat“ mit sozialen Fragen der Wohnraumgestaltung, wie der Einrichtung einer Kleinwohnung, und präsentierte neben der traditionellen Garnitur auch Einzelmöbel. In dieser Zeit arbeitete er auch an innovativen Beiträgen, wie dem in Karl Maria Grimmes Buch „Die Mietwohnung von heute. Wie richte ich sie ein?“ vorgestellten Mädchenschreibtisch, der multifunktional als Schreibgelegenheit und Toilettentisch zu verwenden war. Schließlich nahm die Möbelfabrik Herrgesell 1931 das „Combina“- Aufbaumöbel, das ein aus normierten Einzelelementen vielseitig zusammensetzbares Möbelsystem darstellte, in sein Repertoire an Einrichtungsgegenständen auf. Während man in Deutschland den Weg der Standardisierung und Typisierung in der Architektur sowie im Möbelbau mit Beiträgen von Hermann Muthesius, Walter Gropius, Grete Schütte-Lihotzky, Ferdinand Kramer und Franz Schuster spätestens seit Mitte der zwanziger Jahre konsequent verfolgt hatte, war man in Österreich an dieses Thema etwas zögerlicher herangegangen. Mit „Combina“ bot Moritz Herrgesell auch den Österreichern ein standardisiertes Aufbaumöbel zum Kauf an.

Das „Combina“- Möbel erinnerte zwar sowohl vom Prinzip her wie auch formal stark an das Aufbaumöbelsystem von Franz Schuster, welches in jener Zeit einige Male ausgestellt und auch in den Fachzeitschriften diskutiert wurde. Demnach ist es zwar wahrscheinlich, dass Moritz Herrgesell dieses System in Anlehnung an das Schustersche Modell entwickelte, aber trotzdem kann es als innovativ angesehen werden, „Combina“ in Wien einzuführen. Eindeutig belegt ist dadurch auch, dass ab diesem Zeitpunkt neben der Einzelmöbelproduktion auch die Serienfertigung in der Möbelfabrik angewandt wurde. Formal stand dieses reduzierte und schlichte Möbel ganz im Zeichen des neuen Stils. So selbstverständlich es für Moritz Herrgesell war, sich mit dem aus Deutschland kommenden neuen Stil und den Fragen sozialer Wohnraumgestaltung auseinander zu setzen, ebenso natürlich schien er im nächsten Augenblick an den Entwurf eines Stilmöbels heranzugehen. Stilmöbelproduktion und die Suche nach neuen innovativen Formen schlossen sich im Schaffen Moritz

Herrgesells also nicht gegenseitig aus. Beides entwickelte sich parallel neben einander, was auch durch die Teilnahmen Herrgesells an der Werkbundaustellung „Der gute billige Gegenstand“ und der Kunstgewerbeschau „Das befreite Handwerk. Geschmack und Wohnkultur“ veranschaulicht wird. Denn sowohl ideologisch als auch formal vertraten diese beiden Ausstellungen gänzlich gegensätzliche Positionen. Dieses Vorgehen findet sich aber nicht nur bei der Möbelwerkstätte Herrgesell, sondern auch bei einigen anderen Vertretern der Möbelproduktion. Das Variieren zwischen verschiedenen Stilen und Produktionsverfahren kann somit innerhalb des Kreises der Wiener Innenraumgestalter als Zeitcharakteristikum angesehen werden. Nach Moritz Tod im Jahre 1952 übernahm Franz jun. die Leitung des Ateliers und verfolgte den eingeschlagenen Weg weiter, indem er sowohl an neuen Formen, wie dem von ihm entworfenen „Atout“-Möbel, wie auch an Stilmöbeln arbeitete. Darüber hinaus findet sich auch in seinem Schaffen die soziale Komponente der Möbelherstellung. Die Möbelfabrik Herrgesell produzierte also nicht nur Stilmöbel für die finanziell potente Oberschicht, sondern berücksichtigte bei ihren Erzeugnissen stets auch die Nöte und Bedürfnisse der weniger betuchten Bevölkerungsschichten. Dieses Credo wurde bis zum Jahr 1977, in dem die Firma schließlich das Ausgleichsverfahren einleiten musste, verfolgt. Mit dem Ende des Familienbetriebes Herrgesell verschwand eine bis dahin innerhalb des Kreises der Wiener Möbelproduzenten sehr prägnante Firma Wiens. Die Herrgesellschen Einrichtungen, die das Gesicht so vieler Wohnungen geprägt hatten, bestanden auf Grund ihrer qualitativollen und auf eine lange Lebensdauer ausgerichteten Herstellung zweifelsohne aber noch weiter.

Quellenverzeichnis

Bibliographie

Achleitner 1978

Friedrich Achleitner, Der Österreichische Werkbund und seine Beziehungen zum Deutschen Werkbund, in: Lucius Burckhardt (Hg.), Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Form ohne Ornament, Stuttgart 1978, S. 102-113.

Behal 1988

Vera J. Behal, Möbel des Jugendstils. Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst in Wien, München 1988.

Claussen 1986

Horst Claussen, Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens, Hildesheim 1986.

Eckstein 1978

Hans Eckstein, Normierung, Typisierung, Bauen für das Existenzminimum. Der Werkbund und die neuen Aufgaben im sozialen Staat, in: Lucius Burckhardt (Hg.), Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Form ohne Ornament, Stuttgart 1978, S. 81-84.

Eisler 1916

Max Eisler, Österreichische Werkkultur, hg. vom Österreichischen Werkbund, Wien 1916.

Festi 1994

Roberto Festi, Wiener Interieurs. Entwürfe 1900/1915, Innsbruck 1994.

Gmeiner/Pirhofer 1985

Astrid Gmeiner, Gottfried Pirhofer, Der Österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung, Salzburg/Wien 1985.

Grimme 1932

Karl Maria Grimme, Die Mietwohnung von heute. Wie richte ich sie ein? Wien/Leipzig 1932.

Hubrich 1981

Hans-Joachim Hubrich, Hermann Muthesius. Die Schriften zu Architektur, Kunstgewerbe, Industrie in der „Neuen Bewegung“, Berlin 1981.

Hüter 1991

Karl-Heinz Hüter, Ferdinand Kramers Entwurfshaltung im Umfeld der zwanziger Jahre, in: Claude Lichtenstein (Hg.), Ferdinand Kramer. Der Charme des Systematischen, Gießen 1991, S. 20-25.

Loos 1908 zit. n. Opel 1997

Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, in: Adolf Opel (Hg.), Adolf Loos. Gesammelte Schriften, Band 2: Trotzdem 1900-1930, Wien 1988, S. 78-89.

Lueger 1982

Harald Lueger, Der kommunale Wohnbau in Wien 1919 - 1934 und seine Bedeutung auf die räumliche Entwicklung und Gestaltung, Wien 1982 (Dipl.-Arb.).

Maier 1988

Ingrid Maier, Die Lehrtätigkeit Josef Hoffmanns und seine Schüler in der Kunstgewerbeschule Wien von 1898 bis 1914, Wien 1988 (Diss.).

Mang 1989

Karl Mang, Geschichte des modernen Möbels. Von der handwerklichen Fertigung zur industriellen Produktion, Stuttgart 1989.

Müller 1980

Dorothee Müller, Klassiker des modernen Möbeldesigns. Otto Wagner - Adolf Loos - Josef Hoffmann - Koloman Moser, München 1980.

Nerdinger 1988

Winfried Nerdinger, Walter Gropius. Opera completa, Mailand 1988.

Petsch 1978

Joachim Petsch, Der Deutsche Werkbund 1907 bis 1933 und die lebens- und kultur-reformerischen Bewegungen, in: Lucius Burckhardt (Hg.), Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Form ohne Ornament, Stuttgart 1978, S. 85-93.

Posener 1978

Julius Posener, Zwischen Kunst und Industrie: Der Deutsche Werkbund, in: Lucius Burckhardt (Hg.), Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Form ohne Ornament, Stuttgart 1978, S. 7-15.

Randa 1986

Sigrid Randa, Interieurs im Wandel. Möbel- und Innenarchitekturentwürfe aus den Wettbewerben der Zeitschrift „Innen-Dekoration“ 1902-1907, Leinfelden-Echterdingen 1986.

Schuster 1929

Franz Schuster, Ein Möbelbuch. Ein Beitrag zum Problem des zeitgemäßen Möbels, Frankfurt am Main 1929.

Strnad 1932 zit. n. Spalt (Hg.) 1979

Oskar Strnad, Mit Freude Wohnen, Wien 1932, in: Johannes Spalt (Red.), Der Architekt Oskar Strnad zum hundertsten Geburtstag am 26. Oktober 1979, Wien 1979.

Weich 1995

Ulla Weich, Die theoretischen Ansichten des Architekten und Lehrers Oskar Strnad, Wien 1995 (Dipl.-Arb.).

Weigel 1996

Doris Weigel, Die Einraumwohnung als räumliches Manifest der Moderne. Untersuchungen zum Innenraum der dreißiger Jahre. Schliengen 1996.

Winter 1997

Robert Georg Winter, Kunstmöbelerzeugung in Wien zwischen 1870 und 1914, Wien 1997 (Dipl.-Arb.).

Zeitschriften und Periodika**Ankwicz-Kleehoven 1920**

Hans Ankwicz-Kleehoven, „Einfacher Hausrat“. Zur Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: Der Architekt, hg. vom Schroll-Verlag, 23, Wien 1920, S. 81-94.

Das schöne Heim 1930

Anon., Vereinfachung, Beschränkung und Typisierung als Grundlagen des modernen Möbelbaues, in: Das schöne Heim. Haus, Wohnung, Garten, Kunsthandwerk. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, hg. vom Bruckmann-Verlag, II, München 1930, S. 168-171.

Dieckmann 1930

Erich Dieckmann, Ist die moderne Wohnungskunst nüchtern?, in: Das schöne Heim. Haus, Wohnung, Garten, Kunsthandwerk. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, hg. vom Bruckmann-Verlag, II, München 1930, S. 260-263.

Dreger 1901

Moritz Dreger, Die Schule Hoffmann an der k. k. Kunstgewerbeschule in Wien, in: Das Interieur, II, Wien 1901, S. 2-9.

Eckstein 1935

Hans Eckstein, Möbel und Wohnraum, in: Das schöne Heim. Haus, Wohnung, Garten, Kunsthandwerk. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, hg. vom Bruckmann-Verlag, VI, München 1935, S. 321-334.

Fischel 1910

Hartwig Fischel, Die Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, hg. vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, XIII, Wien 1910, S. 663-702.

Fischel 1911

Hartwig Fischel, Die Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, hg. vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, XIV, Wien 1911, S. 617-673.

Fischel 1913

Hartwig Fischel, Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1913-1914 im Österreichischen Museum, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, hg. vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, XVI, Wien 1913, S. 613-645.

Gross 1912

Karl Gross, Der Schrei nach dem Ornament, in: Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, hg. von H. Bruckmann, Bd. XX/I, München 1912, S. 137-152.

Hevesi 1910

Ludwig Hevesi, Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe im Österreichischen Museum, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, hg. vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, XIII, Wien 1910, S. 1-52.

Hoffmann 1901

Josef Hoffmann, Einfache Möbel, in: Das Interieur, II, Wien 1901, S. 193-205.

Innendekoration 1903

Innendekoration. Mein Heim, mein Stolz, hg. von der Verlagsanstalt Alexander Koch, XIV, Darmstadt 1903.

Innendekoration 1904

Innendekoration. Mein Heim, mein Stolz, hg. von der Verlagsanstalt Alexander Koch, XV, Darmstadt 1904.

Kalkschmidt 1912

Eugen Kalkschmidt, Ornament und Form, in: Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, hg. von H. Bruckmann, Bd. XX/I, München 1912, S. 10-20.

Leisching 1901

Eduard Leisching, Die Ausstellung der k. k. Kunstgewerbeschule in Prag und der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, hg. vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, IV, Wien 1901, S. 274-296.

Leisching 1906

Eduard Leisching, Die Ausstellung der Kunstgewerbeschule, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, hg. vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, IX, Wien 1906, S. 501-513.

Österreichischer Zentral-Marken-Anzeiger 1932

Bundesministerium für Handel und Verkehr (Hg.), Österreichischer Zentral-Marken-Anzeiger für das Jahr 1931, Nr. 1-12, Wien 1932.

Schestag 1905

August Schestag, Wien. XVII. Möbelausstellung, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, hg. vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, VIII, Wien 1905, S. 549-550.

Urban 1936

Gisela Urban, Elemente - ein Mittel moderner Raumgestaltung. Zu dem Zimmer eines Studenten von Architekt Herrgesell, Wien, in: Das schöne Heim. Haus, Wohnung, Garten, Kunsthandwerk. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, hg. vom Bruckmann-Verlag, VII, München 1936, S. 330-331 und 341.

Wenzel 1930

Alfred Wenzel, Kombinierte Möbel, in: Das schöne Heim. Haus, Wohnung, Garten, Kunsthandwerk. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, hg. vom Bruckmann-Verlag, II, München 1930, S. 390.

Westheim 1912

Paul Westheim, Das Ornament an der Wand, in: Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, hg. von H. Bruckmann, Bd. XX/II, München 1912, S. 573-583.

Wirtschaftsstatistisches Jahrbuch 1933

Kammer für Arbeiter und Angestellte in Wien (Hg.), Wirtschaftsstatistisches Jahrbuch 1931/32, Wien 1933.

Kataloge**Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1909-1910 (Ausst. Kat.), 1909**

K. k. Österr. Museum für Kunst u. Industrie (Hg.), Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1909-1910 (Ausst. Kat., k. k. Österr. Museum fuer Kunst u. Industrie, Wien), Wien 1909.

Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1909-1910 (Ausst. Kat.), 1910

K. k. Österr. Museum für Kunst u. Industrie (Hg.), Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1910-1911 (Ausst. Kat., k. k. Österr. Museum für Kunst u. Industrie, Wien), Wien 1910.

Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1909-1910 (Ausst. Kat.), 1911

K. k. Österr. Museum für Kunst u. Industrie (Hg.), Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1911-1912 (Ausst. Kat., k. k. Österr. Museum für Kunst u. Industrie, Wien), Wien 1911.

Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1909-1910 (Ausst. Kat.), 1913

K. k. Österr. Museum für Kunst u. Industrie (Hg.), Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1913-1914 (Ausst. Kat., k. k. Österr. Museum für Kunst u. Industrie, Wien), Wien 1913.

Bauermeister 1931

Friedrich Bauermeister, Wirtschaftlichkeit und Produktion, in: Österreichischer Werkbund (Hg.), Der gute billige Gegenstand (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien), Wien 1931, S. 4-7.

Czeike 1980

Felix Czeike, Die Kommunalpolitik der zwanziger Jahre, in: Verein der Wiener Festwochen und Österreichisches Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum (Hg.), Zwischenkriegszeit. Wiener Kommunalpolitik 1918-1938 (Ausst. Kat., Museum des Zwanzigsten Jahrhunderts, Wien), Wien 1980, S.4-6.

Das befreite Handwerk (Ausst. Kat.), 1934

Kunstgewerbesektion des Wiener Gewerbevereins (Hg.), Das befreite Handwerk. Geschmack und Wohnkultur (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien), Wien 1934.

Die neuzeitliche Wohnung (Ausst. Kat.), 1928

Verbande der Möbelfabrikanten und Bautischlereien im Hauptverbande der Industrie (Hg.), Die neuzeitliche Wohnung (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien), Wien 1928.

Einfacher Hausrat (Ausst. Kat.), 1920

Österr. Museum für Kunst u. Industrie (Hg.), Einfacher Hausrat (Ausst. Kat., Österr. Museum für Kunst u. Industrie, Wien), Wien 1920.

Ellend 1934

Bernhard Ellend, Das Wiener Kunstgewerbe stellt aus, in: Kunstgewerbesektion des Wiener Gewerbevereins (Hg.), Das befreite Handwerk. Geschmack und Wohnkultur (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien), Wien 1934, S. 18-20.

Ernst 1934

Richard Ernst, Zum Ausstellungsprogramm, in: Kunstgewerbesektion des Wiener Gewerbevereins (Hg.), Das befreite Handwerk. Geschmack und Wohnkultur (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien), Wien 1934, S. 13.

Heinl 1934

Eduard Heinl, „Das befreite Handwerk“ - Eine vaterländische Veranstaltung, in: Kunstgewerbesektion des Wiener Gewerbevereinsverbandes (Hg.), Das befreite Handwerk. Geschmack und Wohnkultur (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien), Wien 1934, S. 15-18.

Hoffmann 1934

Josef Hoffmann, Neue Wege des Wiener Kunsthandwerks, in: Kunstgewerbesektion des Wiener Gewerbevereinsverbandes (Hg.), Das befreite Handwerk. Geschmack und Wohnkultur (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien), Wien 1934, S. 14.

IKEA Küchen 2007 (Verkaufskatalog - Firma IKEA), 2007

Ikea (Hg.), Ikea Küchen 2007, Verkaufskatalog der Firma Ikea Österreich, o.O. 2007.

Klumpp 1931

Gustav Klumpp, Wie kommen Industrie-Artikel zustande?, in: Österreichischer Werkbund (Hg.), Der gute billige Gegenstand (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien), Wien 1931, S. 26-31.

L'Autriche à l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes (Ausst. Kat.), 1925

Commission exécutive (Hg.), L'Autriche à l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes (Ausst. Kat., Weltausstellung, Paris), Paris 1925.

Mang 1978

Karl Mang (Red.), Kommunalen Wohnbau in Wien. Aufbruch - 1923 bis 1934 - Ausstrahlungen (Ausst. Kat., o. Museum, o.O.), Wien 1978.

Morgenstern 1931

Soma Morgenstern, Billige Haltung, in: Österreichischer Werkbund (Hg.), Der gute billige Gegenstand (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien), Wien 1931, S. 30-31.

Neubacher 1931

Hermann Neubacher, Zur Ausstellung, in: Österreichischer Werkbund (Hg.), Der gute billige Gegenstand (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien), Wien 1931, S. 3.

Schmitz 1934

Richard Schmitz, Geleitwort, in: Kunstgewerbesektion des Wiener Gewerbevereinsverbandes (Hg.), Das befreite Handwerk. Geschmack und Wohnkultur (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien), Wien 1934, S. 11.

Sommer 1976

Herbert Sommer (Hg.), Franz Schuster 1892-1972 (Ausst. Kat., Hochschule für angewandte Kunst, Wien), Wien 1976.

Sonderausstellung vornehmer Wohnungseinrichtungen (Ausst. Kat.), 1921

Fachgruppe der fabrikmässigen Betriebe der Möbeltischler, Klub der Industriellen für Wohnungseinrichtung (Hg.), Sonderausstellung vornehmer Wohnungseinrichtungen (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien), Wien 1921.

Soziale Wohnkultur (Ausst. Kat.), 1952

Österr. Produktivitätszentrum (Hg.), Soziale Wohnkultur (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien), Wien 1952.

Stockinger 1934

Fritz Stockinger, Geleitwort, in: Kunstgewerbesektion des Wiener Gewerbevereins (Hg.), Das befreite Handwerk. Geschmack und Wohnkultur (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien), Wien 1934, S. 9-10.

Tietze 1931

Hans Tietze, Zweckkunst und Volkstum, in: Österreichischer Werkbund (Hg.), Der gute billige Gegenstand (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien), Wien 1931, S. 47-48.

Weber 1931

Anton Weber, Der Weg vom schlechten zum guten und vom teuren zum billigen Gegenstand, in: Österreichischer Werkbund (Hg.), Der gute billige Gegenstand (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien), Wien 1931, S. 50-51.

Witt-Döring 1980

Christian Witt-Döring, Wiener Innenraumgestaltung 1918-1938, in: Österreichisches Museum für angewandte Kunst (Hg.), Neues Wohnen. Wiener Innenraumgestaltung 1918-1938 (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien), Wien 1980, S. 27-58.

Archive**Handelsgericht - Firmenbuchauszug, Firmennr.: HR A 8048**

Handelsgericht Wien, Marxergasse 3, 1030 Wien, Auszug aus dem Firmenbuch, Firmen-Nr. HR A 8048.

WKO - Archiv - Gewerbearchiv

WKO - Archiv - Gewerbearchiv. Wiedner Hauptstraße 63, 1040 Wien.

Nachlass

Anon., 75 Jahre Anton Herrgesell 1882 – 1957, 1957

Anon., 75 Jahre Anton Herrgesell 1882 - 1957. Eine Chronik, Wien 1957.
Kunstgewerbeschule des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie in Wien,
Abgangs-Zeugnis von Mauritius Herrgesell. Wien, 15. Juli 1905.

Combina (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), nach 6. März 1931

Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), Combina, Verkaufskatalog der Firma
Herrgesell, Wien nach 6. März 1931.

Herrgesell Möbel. atout combina junior profil (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), nach 1955

Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), Herrgesell Möbel. atout combina junior profil,
Verkaufskatalog der Firma Herrgesell, Wien nach 1955.

Schöner zweckmäßiger Hausrat (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), 1930

Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), Schöner zweckmäßiger Hausrat,
Verkaufskatalog der Firma Herrgesell, Wien 1930.

Wir plaudern aus der Schule (Verkaufskatalog - Firma Herrgesell), 1937

Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), Wir plaudern aus der Schule, Verkaufskatalog
der Firma Herrgesell, Wien um 1937.

Andere Quellen

Angabe Prof. DI Vinzenz Sedlak

Diverse von Prof. DI Vinzenz Sedlak zur Verfügung gestellte Notizen, welche bei
der Durchsicht von Dokumenten bzw. in Gesprächen mit der Familie entstanden sind.

Fotografie im Familienbesitz

Diverse von Prof. DI Vinzenz Sedlak zur Verfügung gestellte Fotografien in digitaler
Form.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: 10-jähriges Firmenjubiläum, Fotografie im Familienbesitz, Wien 1892.

Abb. 2: 75-jähriges Firmenjubiläum, Fotografie im Familienbesitz, Wien 1957.

Abb. 3: Roberto Festi, Wiener Interieurs. Entwürfe 1900/1915, Innsbruck 1994, Tafel 27, S. 53.

Abb. 4: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Inv.Nr. K.I. 15765/336, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 5: Sigrid Randa, Interieurs im Wandel. Möbel- und Innenarchitekturentwürfe aus den Wettbewerben der Zeitschrift „Innen-Dekoration“ 1902-1907, Leinfelden-Echterdingen 1986, S. 96.

Abb. 6: Sigrid Randa, Interieurs im Wandel. Möbel- und Innenarchitekturentwürfe aus den Wettbewerben der Zeitschrift „Innen-Dekoration“ 1902-1907, Leinfelden-Echterdingen 1986, S. 104.

Abb. 7: Sigrid Randa, Interieurs im Wandel. Möbel- und Innenarchitekturentwürfe aus den Wettbewerben der Zeitschrift „Innen-Dekoration“ 1902-1907, Leinfelden-Echterdingen 1986, S. 98.

Abb. 8: Sigrid Randa, Interieurs im Wandel. Möbel- und Innenarchitekturentwürfe aus den Wettbewerben der Zeitschrift „Innen-Dekoration“ 1902-1907, Leinfelden-Echterdingen 1986, S. 111.

Abb. 9: Ludwig Hevesi, Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe im Österreichischen Museum, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, hg. vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, XIII, Wien 1910, S. 9.

Abb. 10: Hartwig Fischel, Die Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, hg. vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, XIII, Wien 1910, S. 665.

Abb. 11: Hartwig Fischel, Die Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, hg. vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, XIII, Wien 1910, S. 671.

Abb. 12: Hartwig Fischel, Die Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, hg. vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, XIV, Wien 1911, S. 657.

Abb. 13: Hartwig Fischel, Die Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, hg. vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, XIV, Wien 1911, S. 657.

Abb. 14: Paul Westheim, Das Ornament an der Wand, in: Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, hg. von H. Bruckmann, Bd. XX/II, München 1912, S. 581.

Abb. 15: L. Steinmetz, Ausstellung „Einfacher Hausrat“, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, hg. vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, XXIII, Wien 1920, S. 263.

Abb. 16: L. Steinmetz, Ausstellung „Einfacher Hausrat“, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, hg. vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, XXIII, Wien 1920, S. 259.

Abb. 17: L. Steinmetz, Ausstellung „Einfacher Hausrat“, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, hg. vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, XXIII, Wien 1920, S. 262.

Abb. 18: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Inv.Nr. K.I. 15765/1946, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 19: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), Schöner zweckmäßiger Hausrat, Verkaufskatalog der Firma Herrgesell, Wien 1930, S. 7, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 20: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), Schöner zweckmäßiger Hausrat, Verkaufskatalog der Firma Herrgesell, Wien 1930, S. 7, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 21: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), Schöner zweckmäßiger Hausrat, Verkaufskatalog der Firma Herrgesell, Wien 1930, S. 5, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 22: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), Schöner zweckmäßiger Hausrat, Verkaufskatalog der Firma Herrgesell, Wien 1930, S. 4, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 23: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), Schöner zweckmäßiger Hausrat, Verkaufskatalog der Firma Herrgesell, Wien 1930, S. 2, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 24: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), Schöner zweckmäßiger Hausrat, Verkaufskatalog der Firma Herrgesell, Wien 1930, S. 3, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 25: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), Schöner zweckmäßiger Hausrat, Verkaufskatalog der Firma Herrgesell, Wien 1930, S. 4, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 26: Johannes Spalt (Hg.), Josef Frank. 1885-1967, Wien 1981, S. 59.

Abb. 27: Karl Maria Grimme, Die Mietwohnung von heute. Wie richte ich sie ein? Wien/Leipzig 1932, S. 42.

Abb. 28: Karl Maria Grimme, Die Mietwohnung von heute. Wie richte ich sie ein? Wien/Leipzig 1932, S. 18.

Abb. 29: Karl Maria Grimme, Die Mietwohnung von heute. Wie richte ich sie ein? Wien/Leipzig 1932, S. 23.

Abb. 30: Karl Maria Grimme, Die Mietwohnung von heute. Wie richte ich sie ein? Wien/Leipzig 1932, S. 21.

Abb. 31: Karl Maria Grimme, Die Mietwohnung von heute. Wie richte ich sie ein? Wien/Leipzig 1932, S. 20.

Abb. 32: Karl Maria Grimme, Die Mietwohnung von heute. Wie richte ich sie ein? Wien/Leipzig 1932, S. 72.

Abb. 33: Karl Maria Grimme, Die Mietwohnung von heute. Wie richte ich sie ein? Wien/Leipzig 1932, S. 72.

Abb. 34: Karl Maria Grimme, Die Mietwohnung von heute. Wie richte ich sie ein? Wien/Leipzig 1932, S. 62.

Abb. 35: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Inv.Nr. K.I. 15765/2281, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 36: Karl Maria Grimme, Die Mietwohnung von heute. Wie richte ich sie ein? Wien/Leipzig 1932, S. 66.

Abb. 37: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), Combina, Verkaufskatalog der Firma Herrgesell, Wien nach 6. März 1931, S. 4, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 38: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 39: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), Combina, Verkaufskatalog der Firma Herrgesell, Wien nach 6. März 1931, S. 10-11, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 40: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), Combina, Verkaufskatalog der Firma Herrgesell, Wien nach 6. März 1931, S. 14-15, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 41: Herbert Sommer (Hg.), Franz Schuster 1892-1972 (Ausst. Kat., Hochschule für angewandte Kunst, Wien), Wien 1976, S. 41.

Abb. 42: Winfried Nerdinger, Walter Gropius. Opera completa, Mailand 1988, S. 90.

Abb. 43: Siegfried Giedion, Walter Gropius. Mensch und Werk, Zürich 1954, S. 104.

Abb. 44: Claude Liechtenstein (Hg.), Ferdinand Kramer. Der Charme des Systematischen (Ausst. Kat., Museum für Gestaltung, Zürich/Frankfurt a. M./Dessau), Gießen 1991, S. 159.

Abb. 45: Karl Mang (Red.), Kommunalen Wohnbau in Wien. Aufbruch - 1923 bis 1934 - Ausstrahlungen (Ausst. Kat., o. Museum, o.O.), Wien 1978, o.S.

Abb. 46: Gisela Urban, Elemente - ein Mittel moderner Raumgestaltung. Zu dem Zimmer eines Studenten von Architekt Herrgesell, Wien, in: Das schöne Heim. Haus, Wohnung, Garten, Kunsthandwerk. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, hg. vom Bruckmann-Verlag, VII, München 1936, S. 330.

Abb. 47: Gisela Urban, Elemente - ein Mittel moderner Raumgestaltung. Zu dem Zimmer eines Studenten von Architekt Herrgesell, Wien, in: Das schöne Heim. Haus, Wohnung, Garten, Kunsthandwerk. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, hg. vom Bruckmann-Verlag, VII, München 1936, S. 331.

Abb. 48: Kunstgewerbesektion des Wiener Gewerbevereins (Hg.), Das befreite Handwerk. Geschmack und Wohnkultur (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien), Wien 1934, S. 25.

Abb. 49: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), Wir plaudern aus der Schule, Verkaufskatalog der Firma Herrgesell, Wien um 1937, S. 3, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 50: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), Wir plaudern aus der Schule, Verkaufskatalog der Firma Herrgesell, Wien um 1937, S. 9, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 51: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), Wir plaudern aus der Schule, Verkaufskatalog der Firma Herrgesell, Wien um 1937, S. 7, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 52: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), Wir plaudern aus der Schule, Verkaufskatalog der Firma Herrgesell, Wien um 1937, S. 10, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 53: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Inv.Nr. K.I. 15765/330, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 54: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Möbelfabrik Anton Herrgesell (Hg.), atout-möbel, Verkaufskatalog der Firma Herrgesell, Wien nach 1955, o.S, Foto: © MAK, Wien.

Abb. 55: Österr. Produktivitätszentrum (Hg.), Soziale Wohnkultur (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien), Wien 1952, S. 16.

Abb. 56: Österr. Produktivitätszentrum (Hg.), Soziale Wohnkultur (Ausst. Kat., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien), Wien 1952, S. 17.

Abb. 57: Nachlass Herrgesell, Museum für angewandte Kunst, Wien, Inv.Nr. K.I. 15765/1462, Foto: © MAK, Wien.

Anhang



Abb. 1: 10-jähriges Firmenjubiläum, 1892, Fotografie, Familienbesitz.



Abb. 2: 75-jähriges Firmenjubiläum, 1957, Fotografie, Familienbesitz.

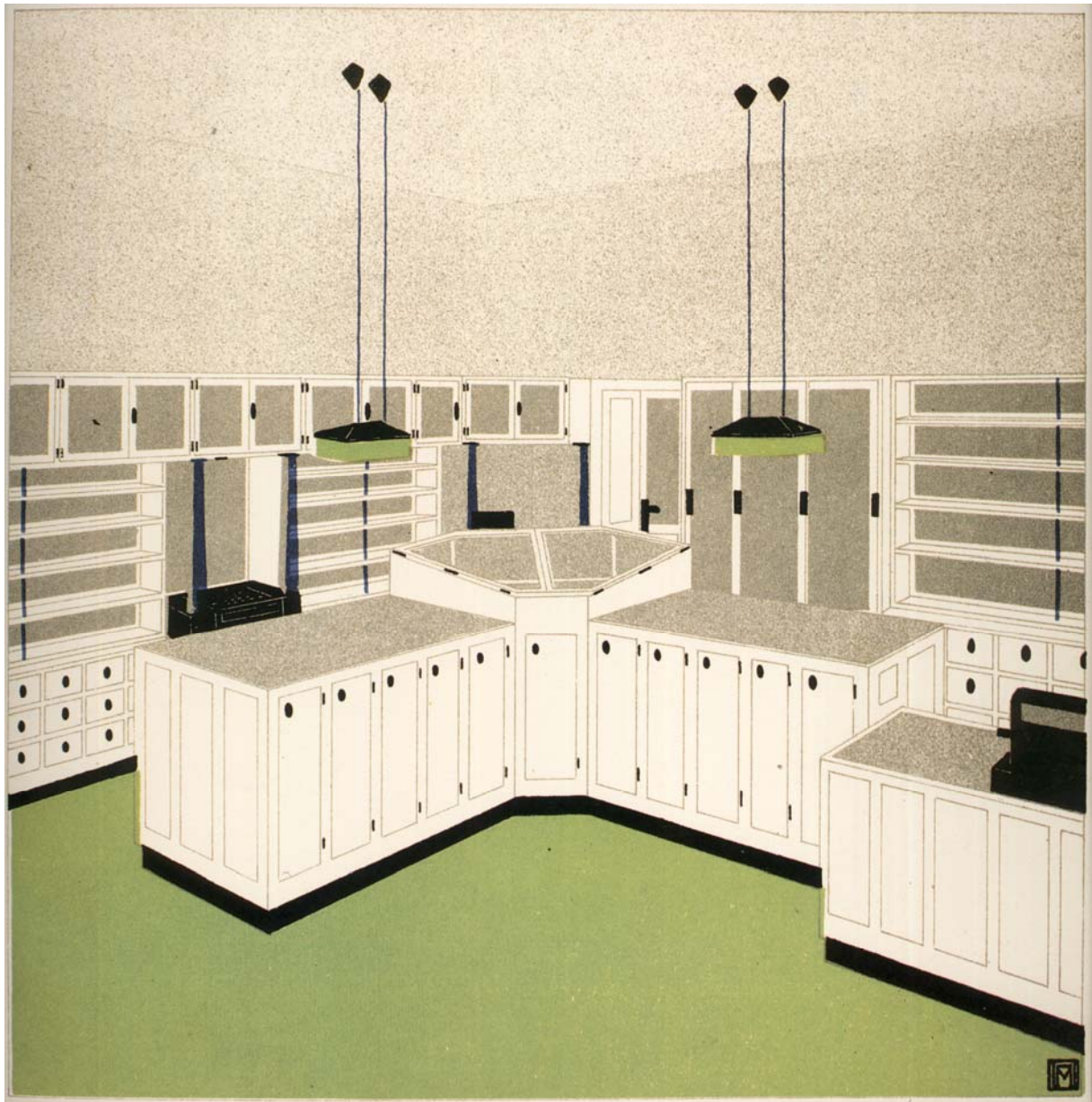


Abb. 3: Moritz Herrgesell, Apotheke, 1903.



Abb. 4: Moritz Herrgesell, Stuhl, o.J., Tusche auf Karton, 15,2 x 29,5 cm, Museum für angewandte Kunst, Wien, Foto: © MAK, Wien.

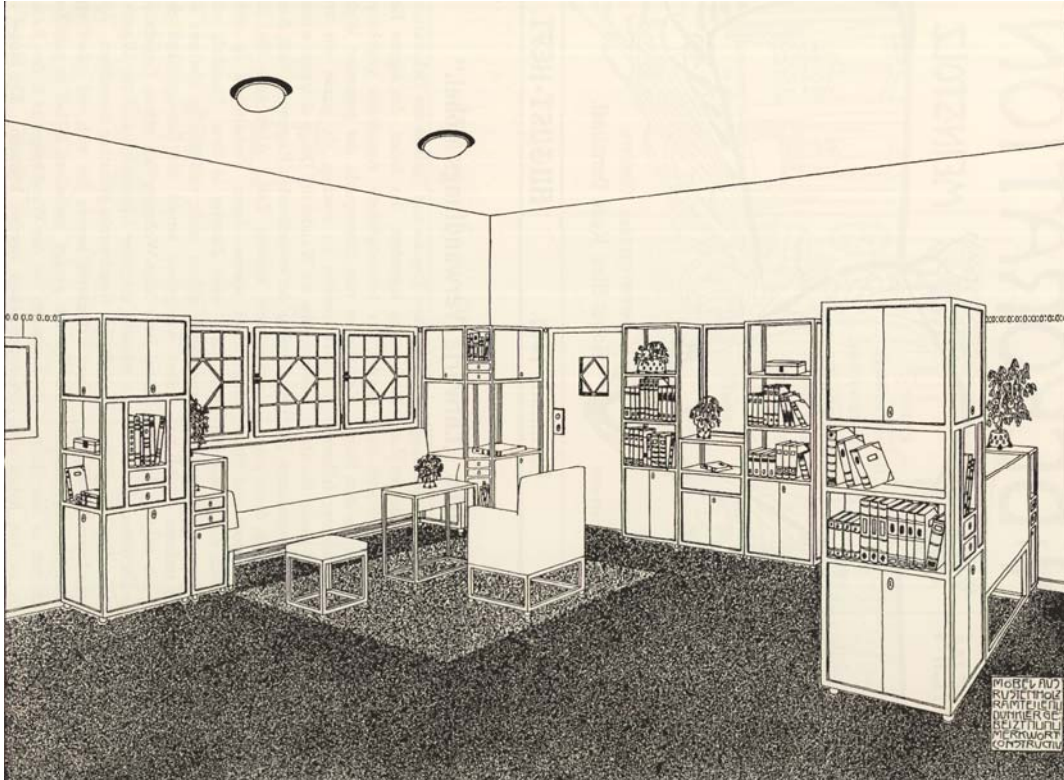


Abb. 5: Fritz Nagel, Entwurf zu einem Zimmer mit Verwandlungs-Möbeln, 1904.

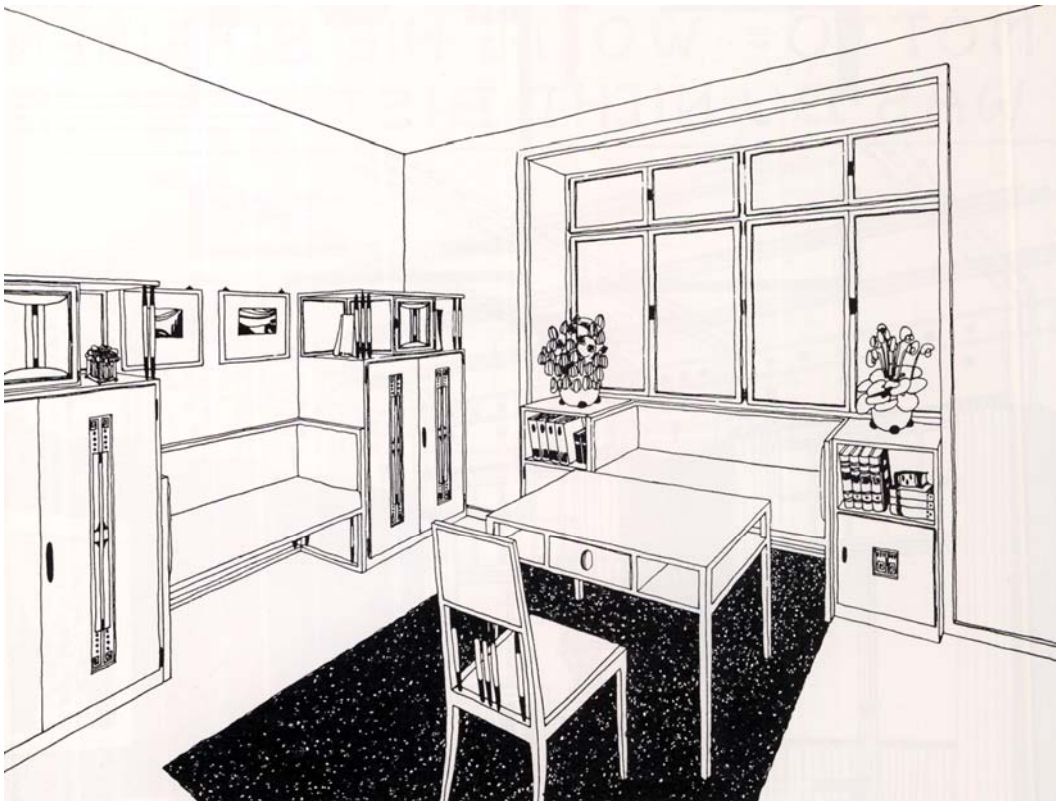


Abb. 6: Moritz Herrgesell, Zimmer mit Verwandlungs-Möbeln, 1904.



Abb. 7: Carl Finkbeiner, Zimmer mit Verwandlungs-Möbeln, 1904.

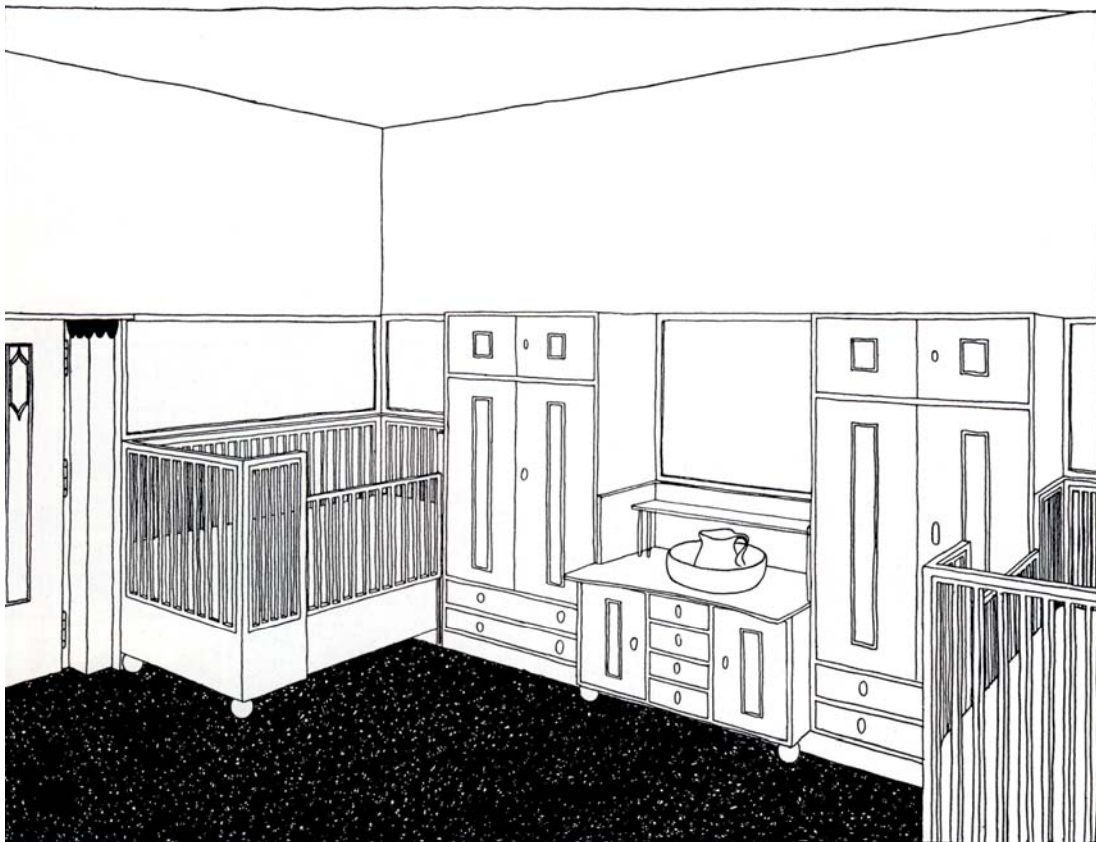
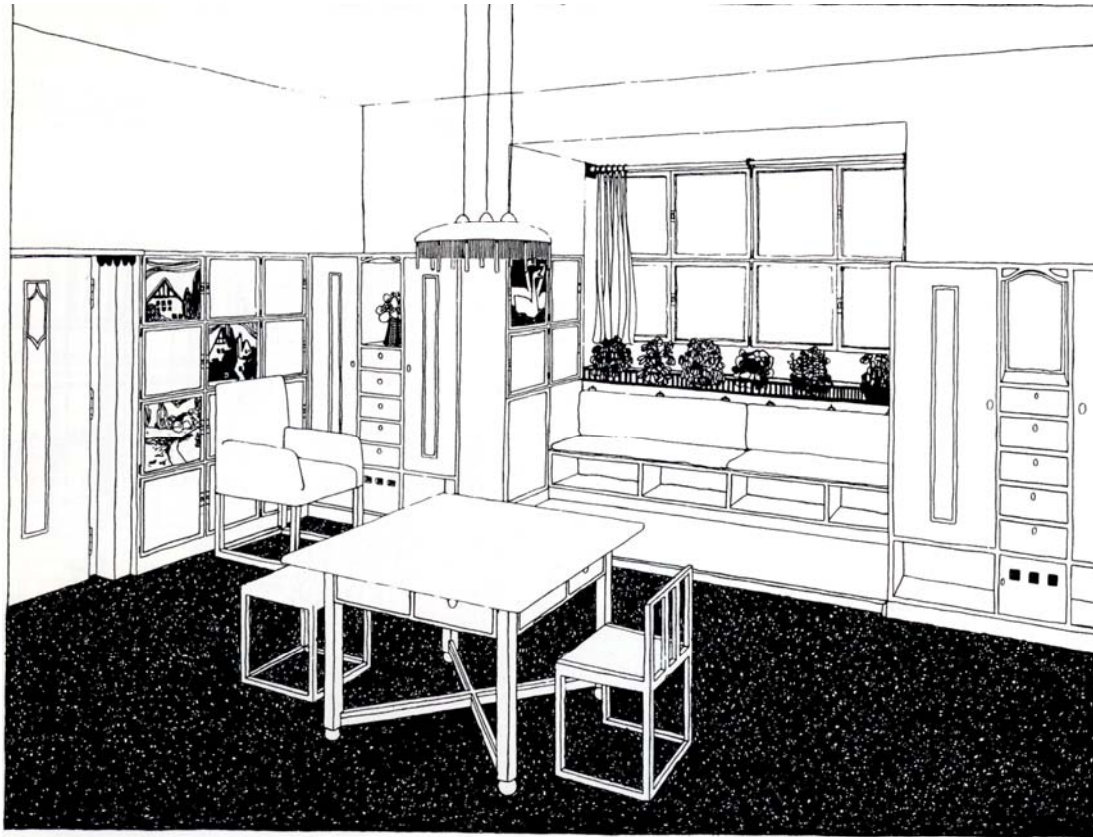


Abb. 8: Moritz Herrgesell, Entwurf zu einem Kinder-Schlafzimmer, 1904.

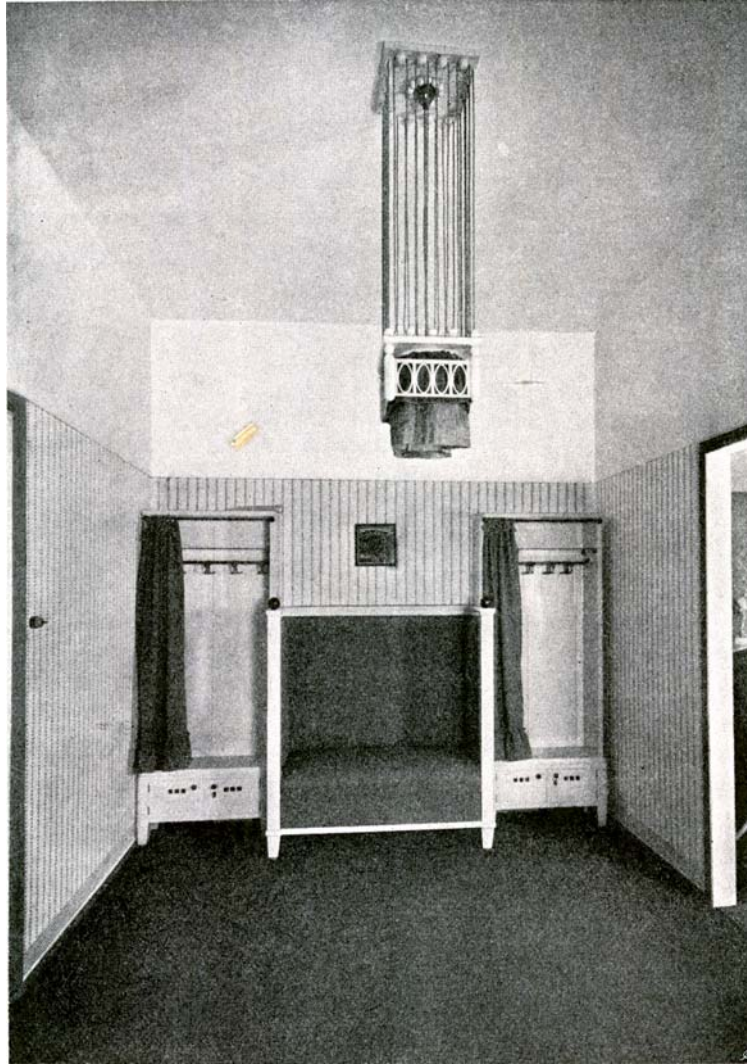


Abb. 9: Moritz Herrgesell, ausgeführt von Anton Herrgesell, Vorzimmer, 1909, Lindenholz, weiß lackiert.



Abb. 10: Moritz Herrgesell, ausgeführt von Anton Herrgesell, Speisezimmer, 1910, Tujamaserholz.



Abb. 11: Hans Vollmeer, ausgeführt von Heinrich Bäck, Speisezimmer, 1910, Ebenholz.



Abb. 12: Moritz Herrgesell, ausgeführt von Anton Herrgesell, Speisezimmer, 1911, Nussholz und Goldesche.

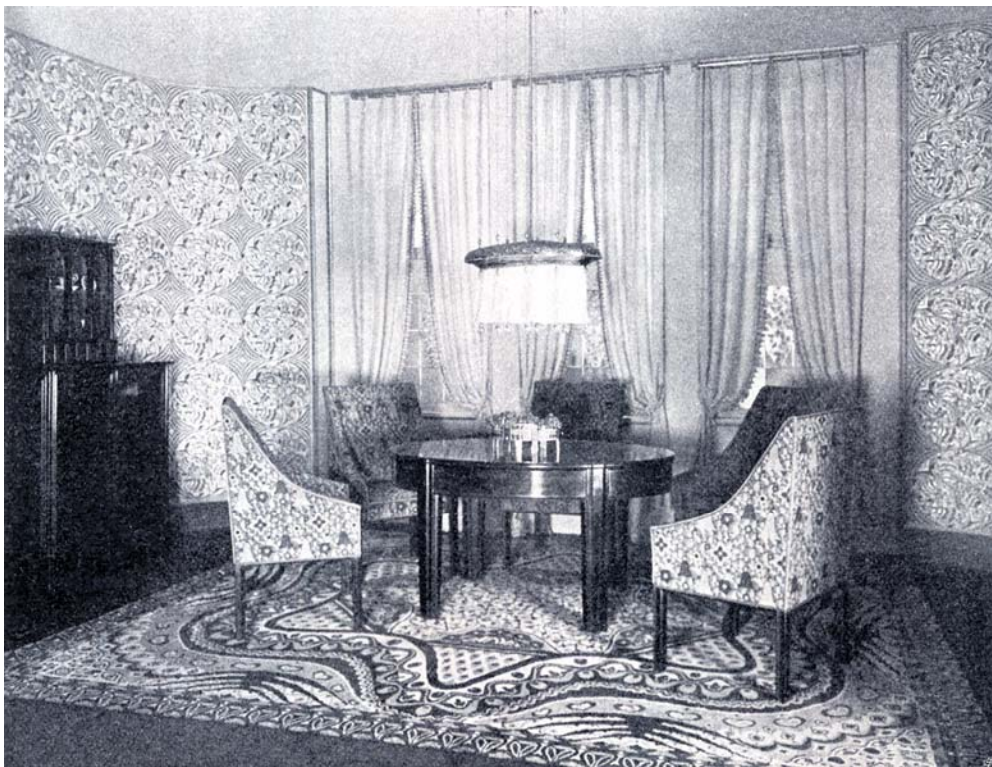


Abb. 13: Karl Klaus, ausgeführt von Franz Klaus, Teesalon, 1911, kaukasisches Nussholz.

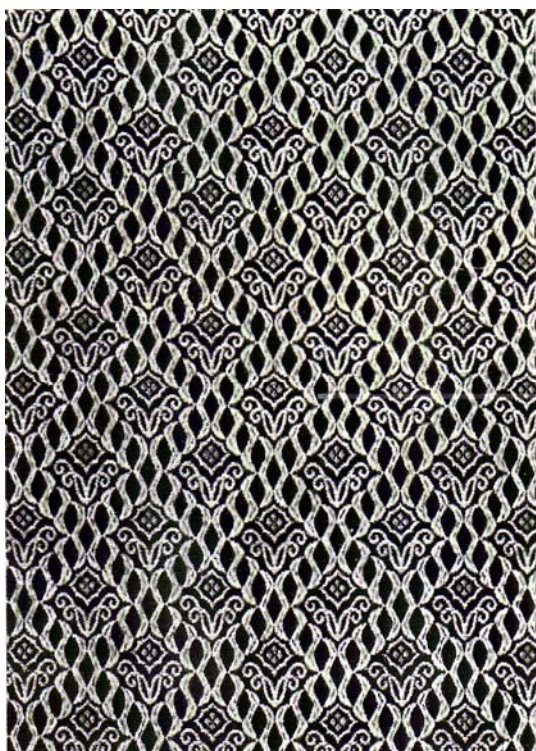


Abb. 14: Links: Moritz Herrgesell, ausgeführt von S. E. Steiner & Co., Wandbespannstoff, 1912.

Rechts: Josef Hoffmann, ausgeführt von S. E. Steiner & Co., Wandbespannstoff, 1912.



Abb. 15: Moritz Herrgesell, ausgeführt von der Möbelfabrik Anton Herrgesell, Speisezimmer, 1920, deutsches Nussholz.



Abb. 16: Josef Frank, ausgeführt von Josef Kropfreiter, Speisezimmer, 1920, Kirschholz.

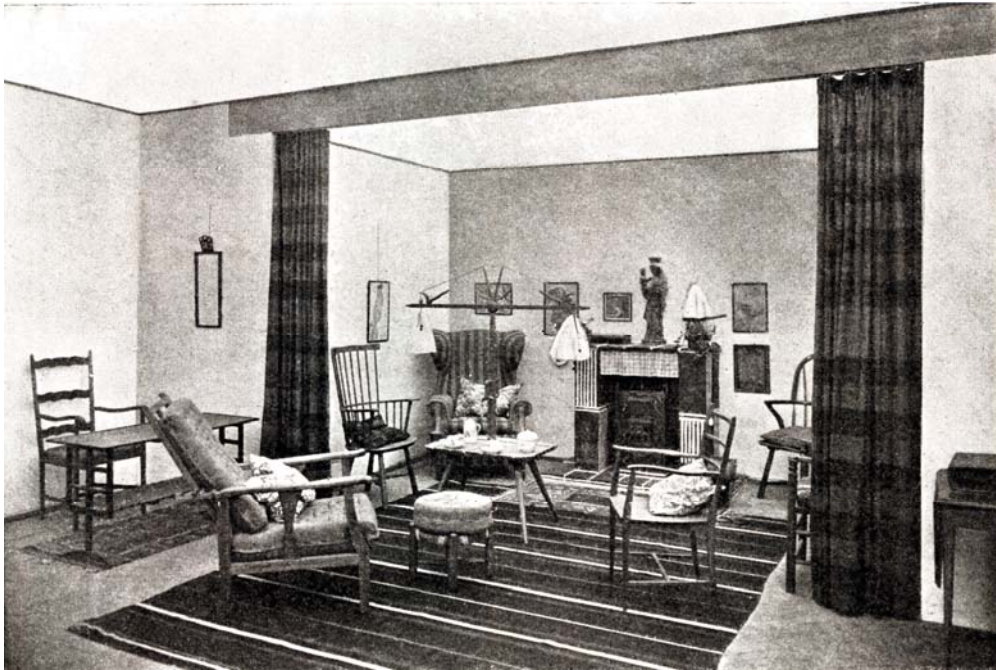


Abb. 17: Hugo Gorge, ausgeführt von Kunst und Wohnung R. Lorenz G.m.b.H., Wohnraum, 1920, diverse Hölzer.

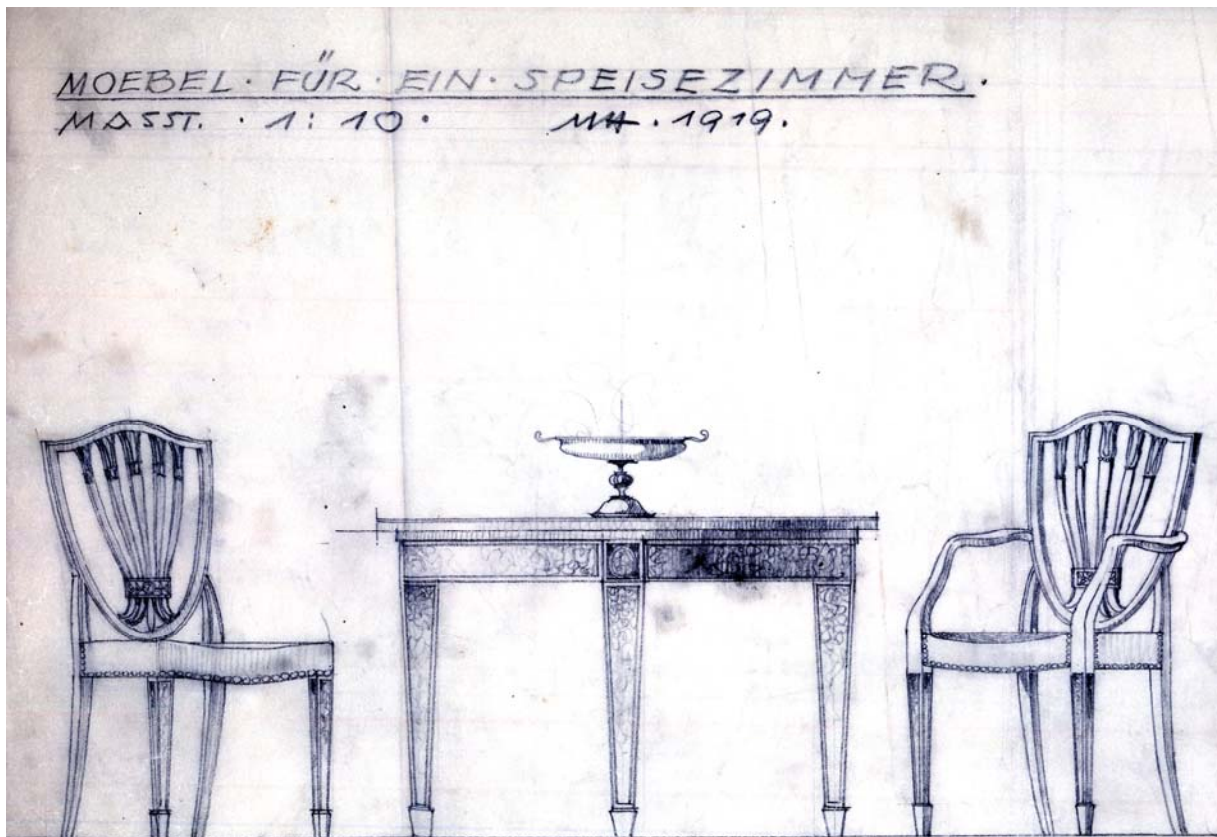


Abb. 18: Moritz Herrgesell, Moebel für ein Speisezimmer, 1919, Bleistift auf Aquafixpapier, 51,5 x 31,7 cm, Museum für angewandte Kunst, Wien, Foto: © MAK, Wien.



Abb. 19: Moritz Herrgesell, ausgeführt von der Möbelfabrik Anton Herrgesell, Einzelmöbel für jedes Zimmer, 1930, kaukasisches Nussholz, 141 x 180 x 56 cm, Foto: © MAK, Wien.

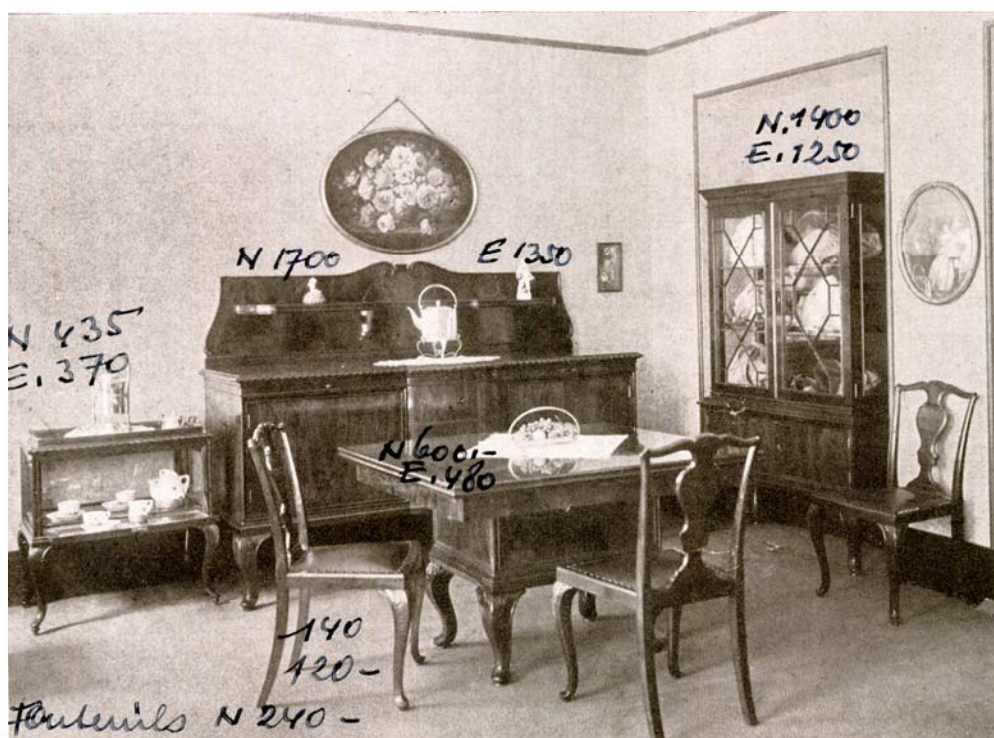


Abb. 20: Moritz Herrgesell, ausgeführt von der Möbelfabrik Anton Herrgesell, Speisezimmer, 1930, kaukasisches Nussholz, Foto: © MAK, Wien.



Abb. 21: Moritz Herrgesell, ausgeführt von der Möbelfabrik Anton Herrgesell, Speisezimmer Entwurf 372, 1930, Foto: © MAK, Wien.



Abb. 22: Moritz Herrgesell, ausgeführt von der Möbelfabrik Anton Herrgesell, Wohnzimmer Einzeilmöbel, 1930, Foto: © MAK, Wien.



Abb. 23: Moritz Herrgesell, ausgeführt von der Möbelfabrik Anton Herrgesell, Schlafzimmer Entwurf 388, 1930, Foto: © MAK, Wien.

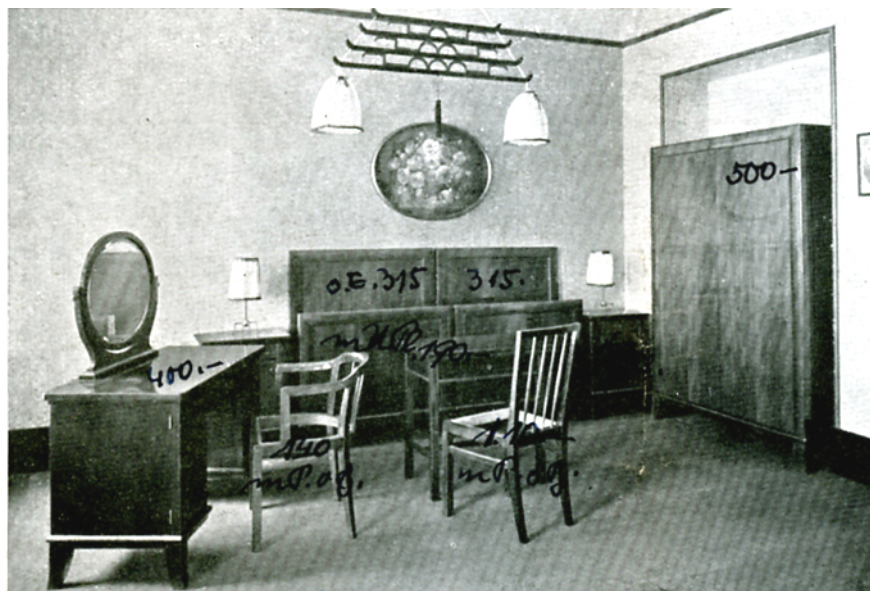


Abb. 24: Moritz Herrgesell, ausgeführt von der Möbelfabrik Anton Herrgesell, Schlafzimmer Entwurf 375, 1930, Foto: © MAK, Wien.

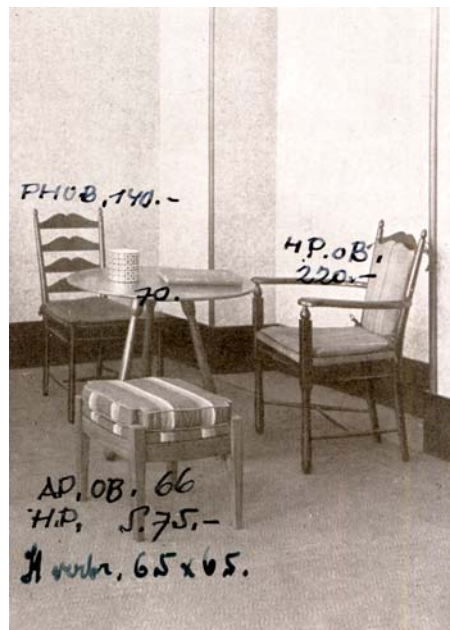


Abb. 25: Moritz Herrgesell, ausgeführt von der Möbelfabrik Anton Herrgesell, Wohnzimmer
Einzelmöbel, 1930, Foto: © MAK, Wien.



Abb. 26: Josef Frank, Tisch und Stühle.



Abb. 27: Moritz Herrgesell, ausgeführt von der Möbelfabrik Anton Herrgesell, Einfacher Sekretär, 1932.



Abb. 28: Moritz Herrgesell, ausgeführt von der Möbelfabrik Anton Herrgesell, Einfache Hauptsitzgruppe, 1932.



Abb. 29: Josef Hoffmann, Speisezimmer, 1932.

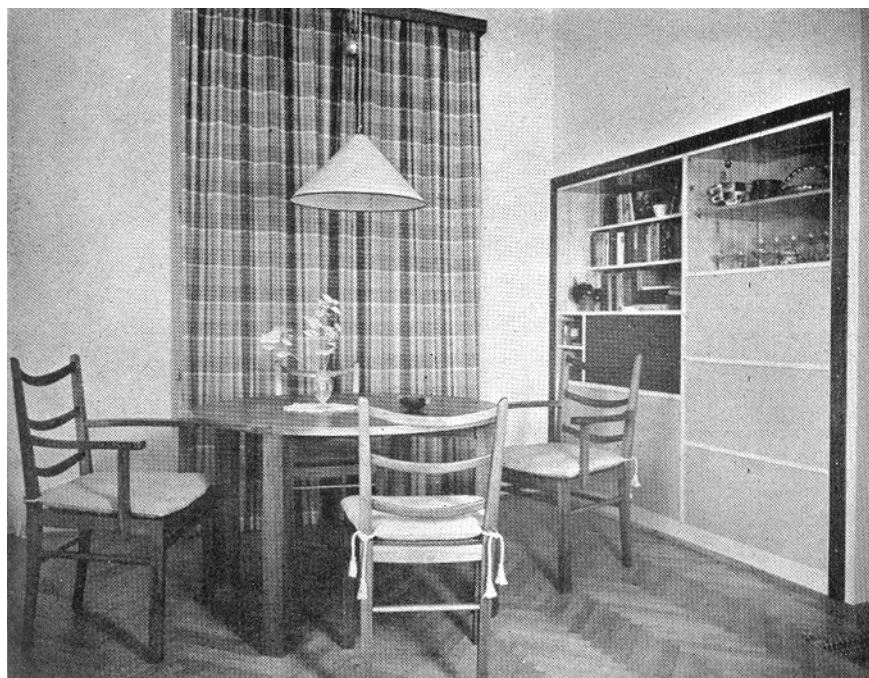


Abb. 30: Otto Niedermoser, ausgeführt von Niedermoser - Werkstätten für Wohnungseinrichtung, Speisezimmer, 1932.



Abb. 31: Wilhelm Jonasch, ausgeführt von Kunstmöbeltischler Johann Jonasch, Speisezimmer, 1932.



Abb. 32: Moritz Herrgesell, ausgeführt von der Möbelfabrik Anton Herrgesell, Mädchenschreibtisch, 1932.

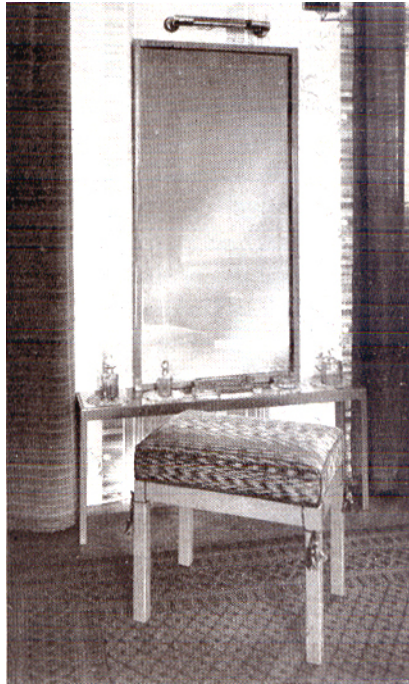


Abb. 33: H. Weiß und E. Wottitz, Einfacher Toilettisch, 1932.

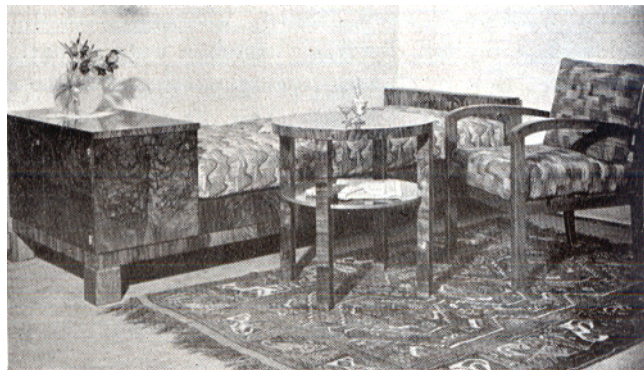


Abb. 34: Henry Manne, ausgeführt von Neuzeitliche Möbel I. Manne, Liegestelle mit quer abschließendem Schrank, 1932.



Abb. 35: Moritz Herrgesell, Wohnraum, 1925, Bleistift und Tusche auf Aquafixpapier, 25,5 x 18,5 cm, Museum für angewandte Kunst, Wien, Foto: © MAK, Wien.



Abb. 36: Moritz Herrgesell, ausgeführt von der Möbelfabrik Anton Herrgesell, Wandbett, 1932.

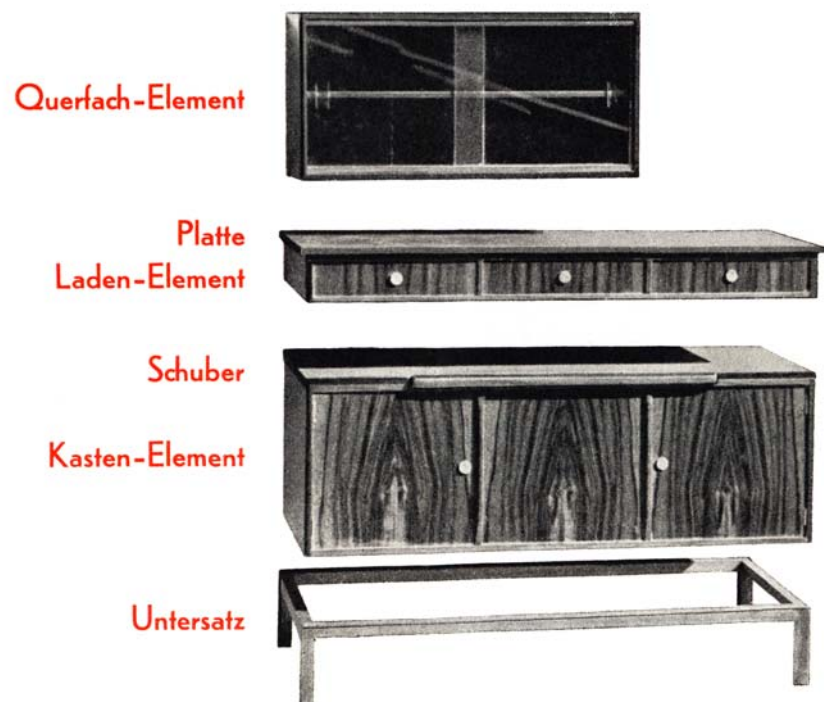


Abb. 37: Moritz Herrgesell, „Combina“-Aufbaumöbel - Büffet, nach 6. März 1931, Foto: © MAK, Wien.

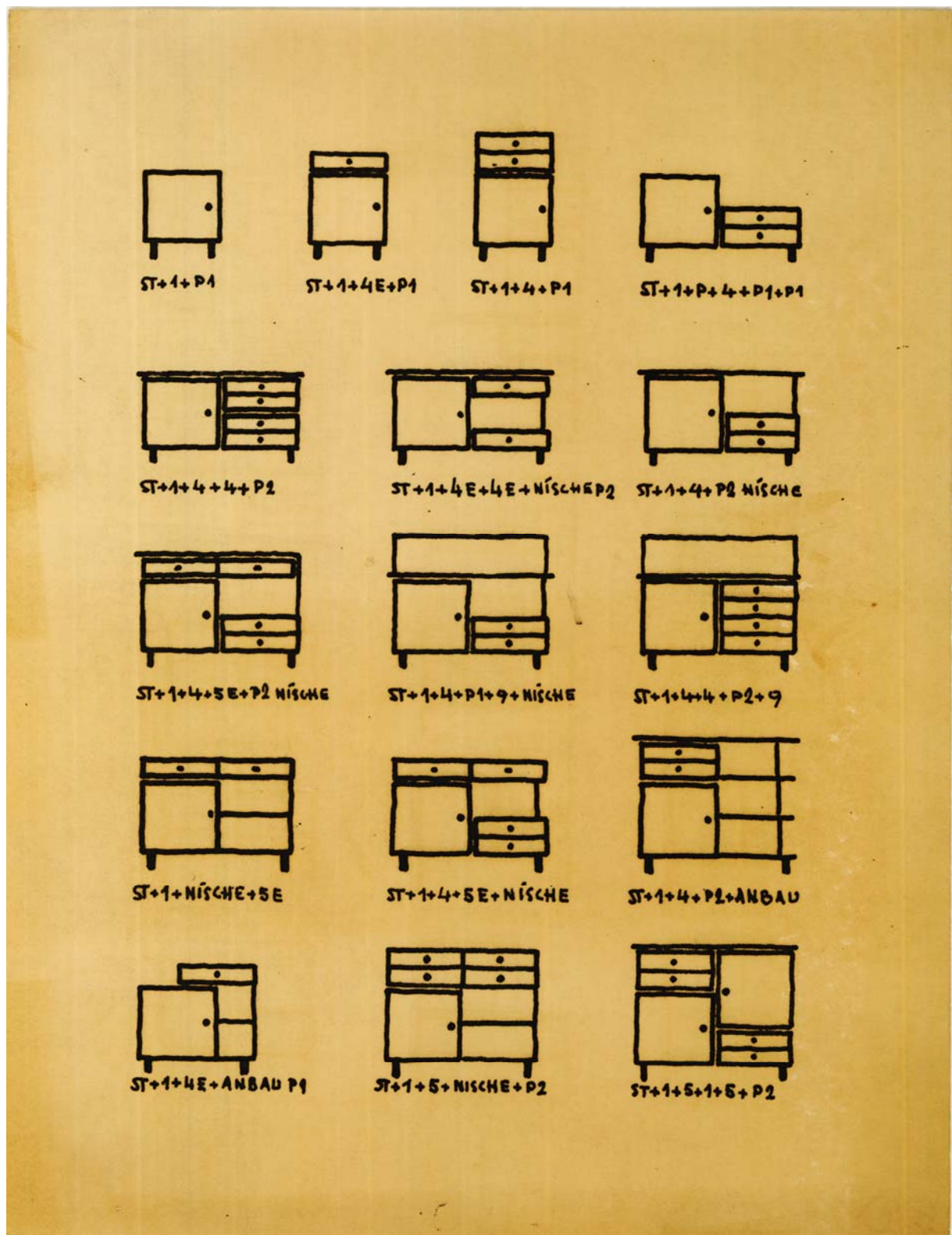


Abb. 38: Moritz Herrgesell, „Combina“-Aufbaumöbel, nach 6. März 1931, Tusche auf Papier, Museum für angewandte Kunst, Wien, Foto: © MAK, Wien.

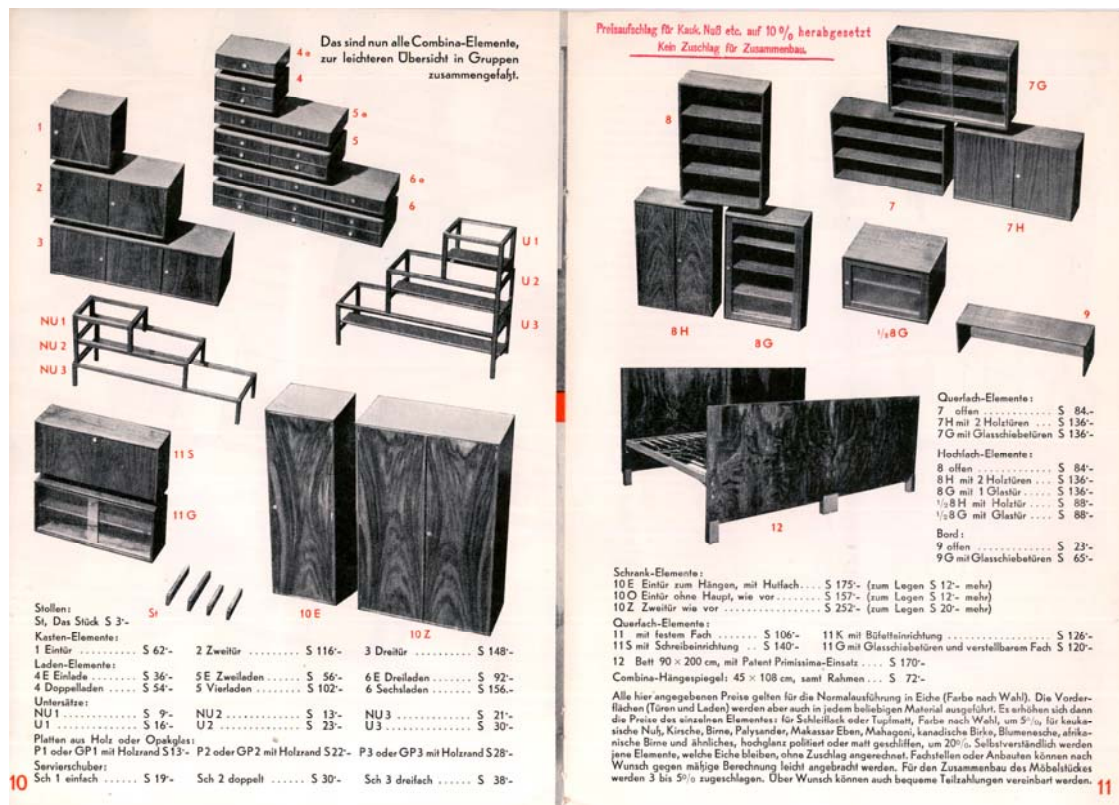


Abb. 39: Moritz Herrgesell, „Combina“-Aufbaumöbel, nach 6. März 1931, Foto: © MAK, Wien.

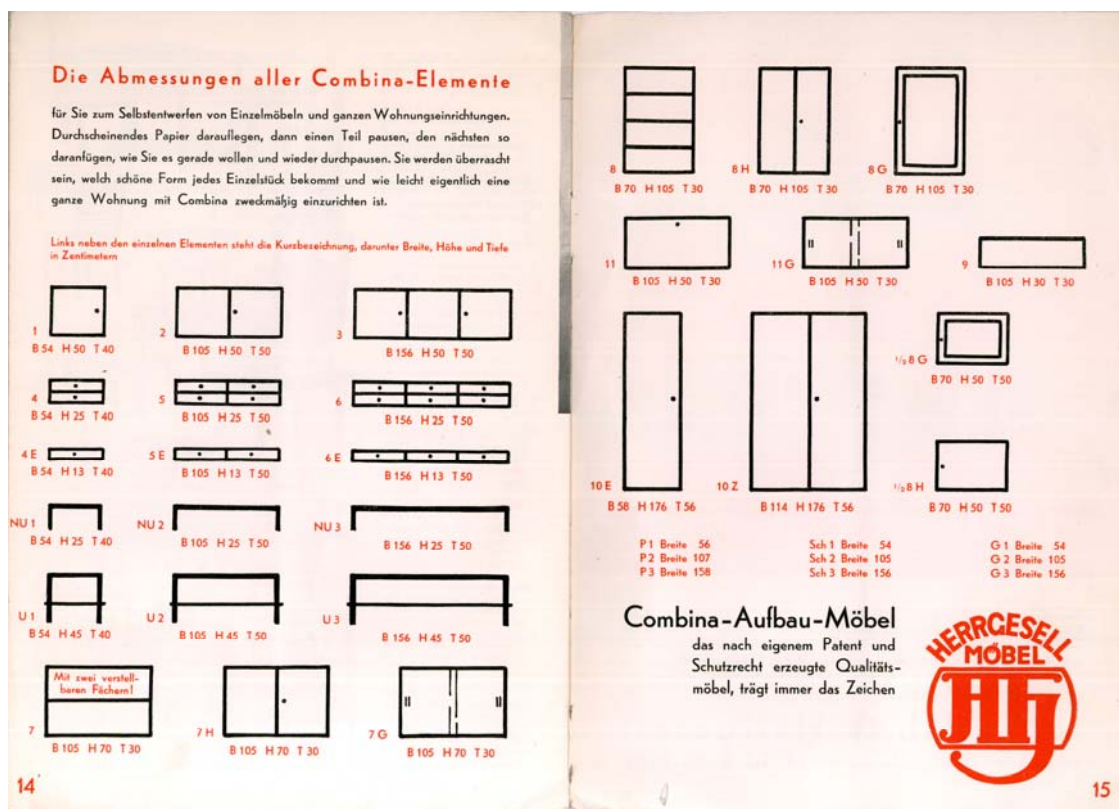


Abb. 40: Moritz Herrgesell, „Combina“-Aufbaumöbel, nach 6. März 1931, Foto: © MAK, Wien.

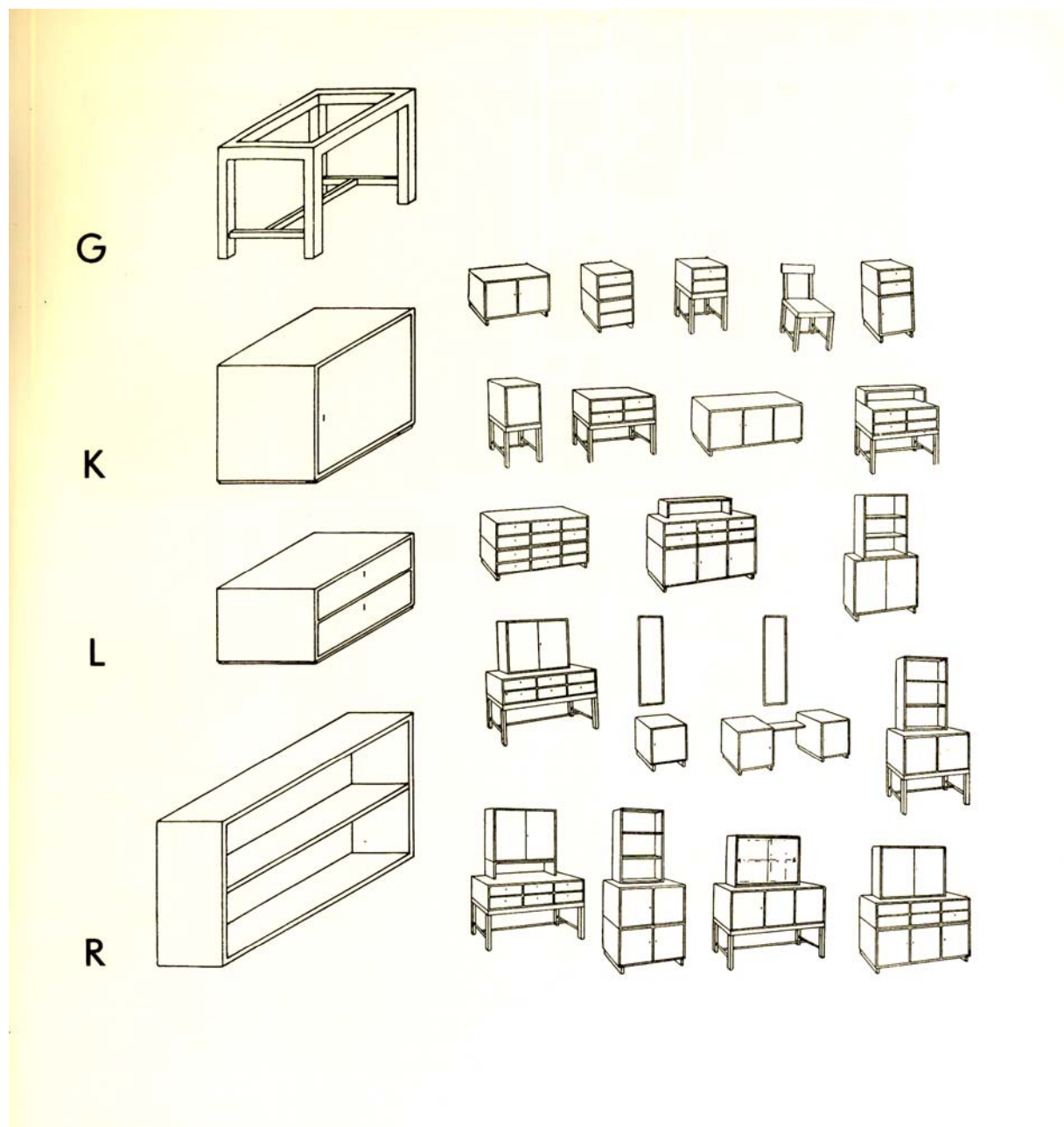


Abb. 41: Franz Schuster, Aufbaumöbel, 1929.

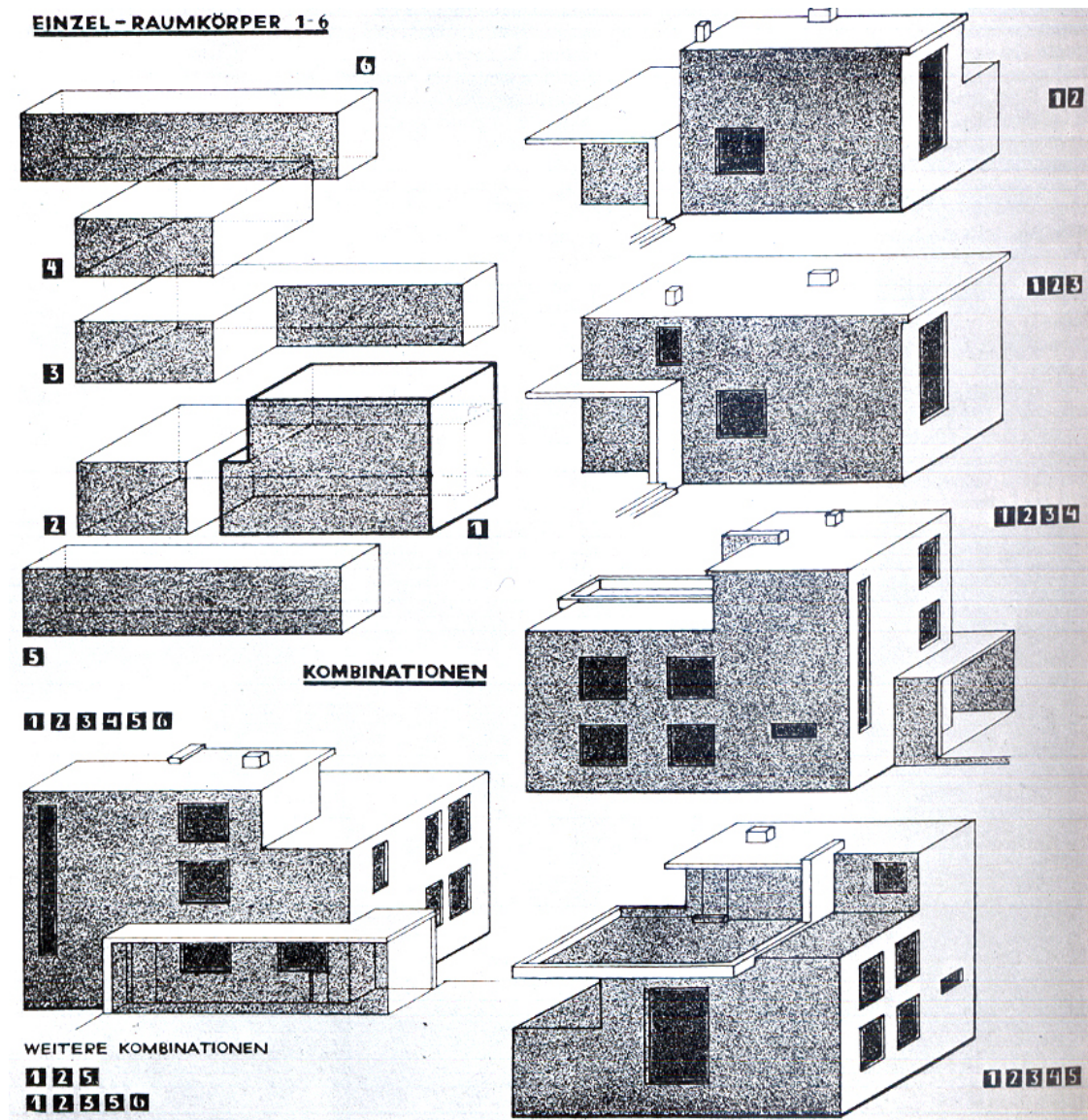


Abb. 42: Walter Gropius, Der Baukasten im Großen, 1923.



Abb. 43: Walter Gropius, Typenmöbel für das Warenhaus Feder, Berlin, 1927.

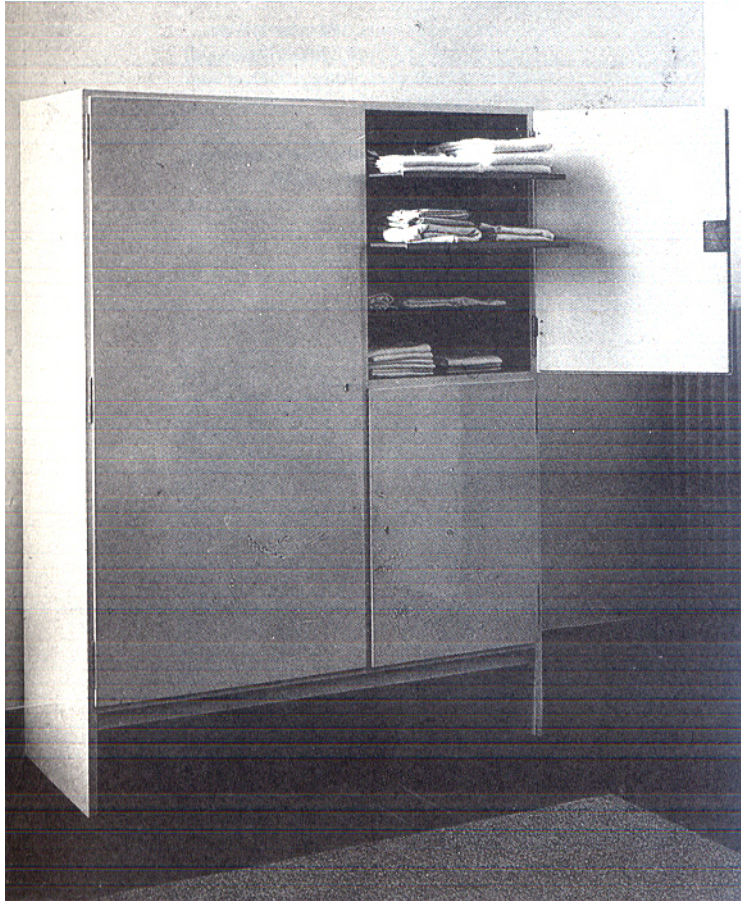


Abb. 44: Ferdinand Kramer, Wäscheschrank, 1925, Holz, Beplankung, Sperrholz, Emaillack weiß.



Abb. 45: Musterwohnung im Hanuschhof, Ludwig Koeßler-Platz 4, 1030 Wien.



Abb. 46: Moritz Herrgesell, ausgeführt von der Möbelfabrik Anton Herrgesell, Zimmer für den studierenden Sohn einer bürgerlichen Familie, 1936, havannabraune Eiche.



Abb. 47: Moritz Herrgesell, ausgeführt von der Möbelfabrik Anton Herrgesell, Zimmer für den studierenden Sohn einer bürgerlichen Familie, 1936, havannabraune Eiche.



Abb. 48: Josef Hoffmann, ausgeführt von Möbelfabrik Anton Herrgesell, Freistehender Mappenschrank, 1934, Nussholz.

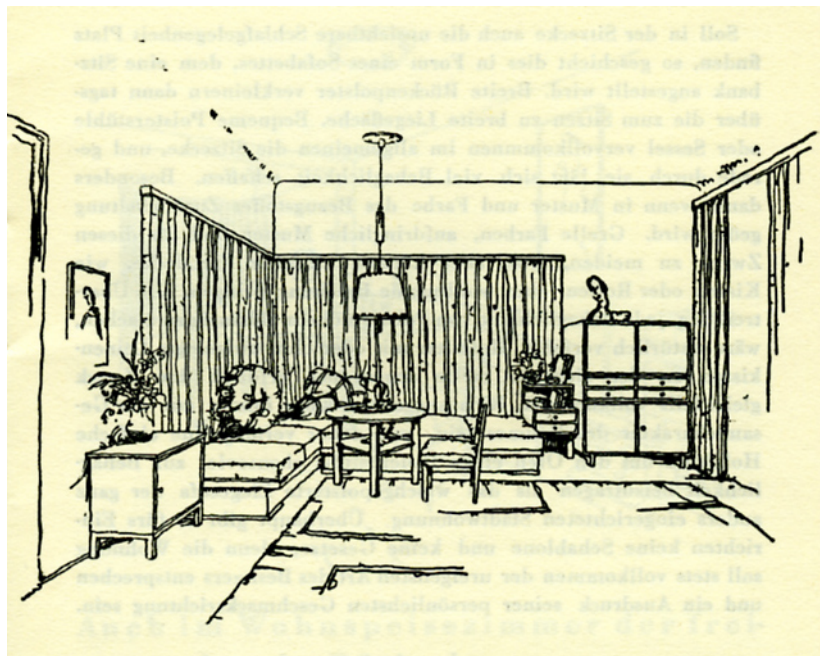


Abb. 49: Moritz Herrgesell, Wohnraum, um 1937, Foto: © MAK, Wien.

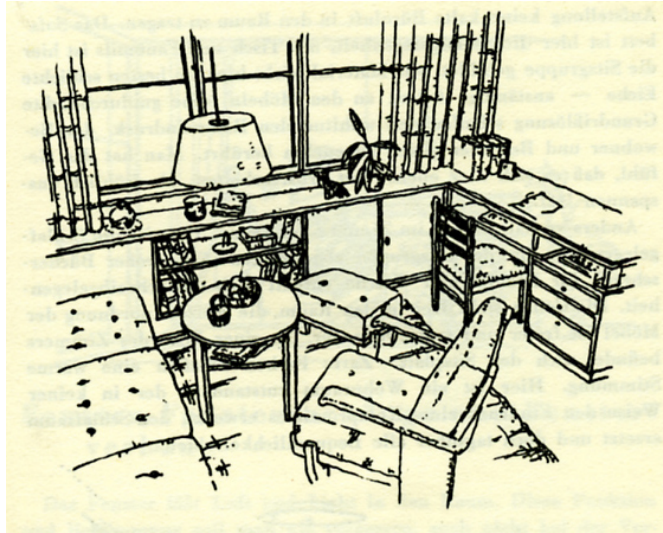


Abb. 50: Moritz Herrgesell, Wohn-Schlafzimmer, um 1937, Foto: © MAK, Wien.

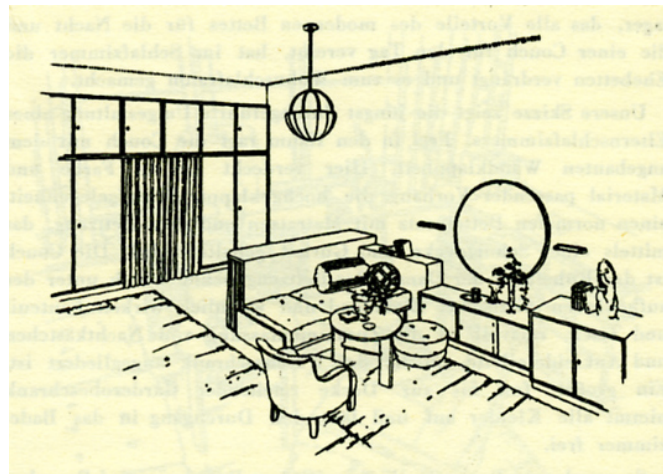


Abb. 51: Moritz Herrgesell, Wohn-Schlafzimmer, um 1937, Foto: © MAK, Wien.

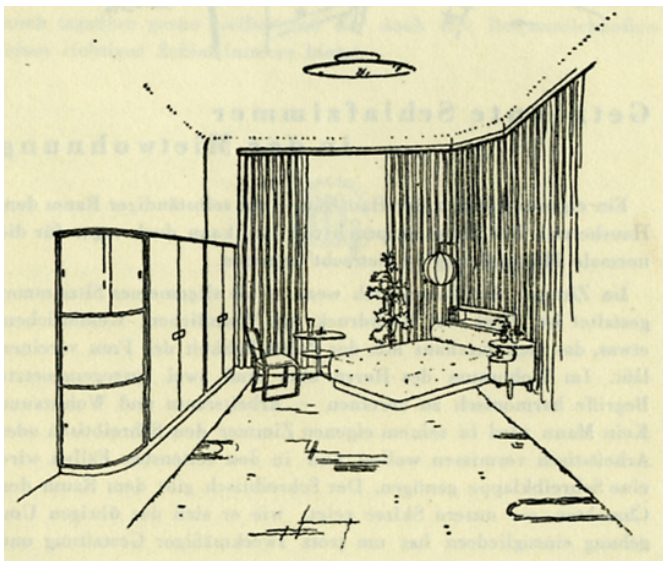


Abb. 52: Moritz Herrgesell, Schlafzimmer, um 1937, Foto: © MAK, Wien.

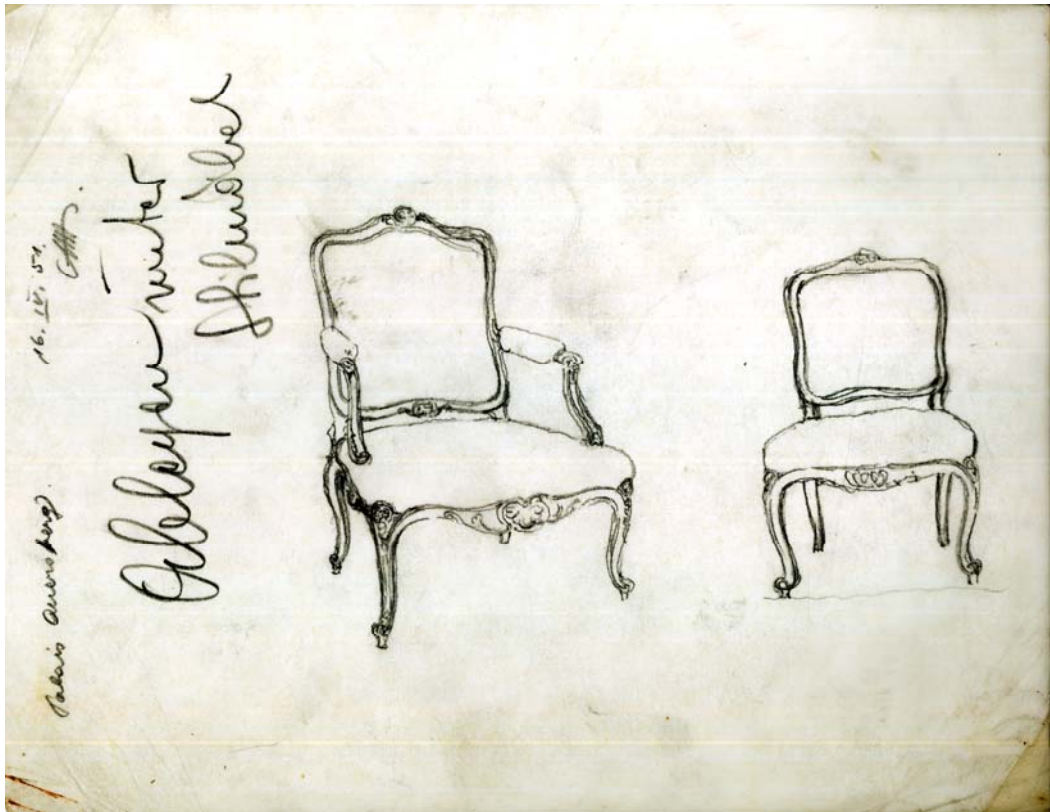


Abb. 53: Moritz Herrgesell, Stilmöbel, 1951, Bleistift auf Aquafixpapier, 29,5 x 23,3 cm, Museum für angewandte Kunst, Wien, Foto: © MAK, Wien.



Abb. 54: Franz Herrgesell jun., Wohnzimmerschrank aus der „atout“-Serie, nach 1955, Foto: © MAK, Wien.

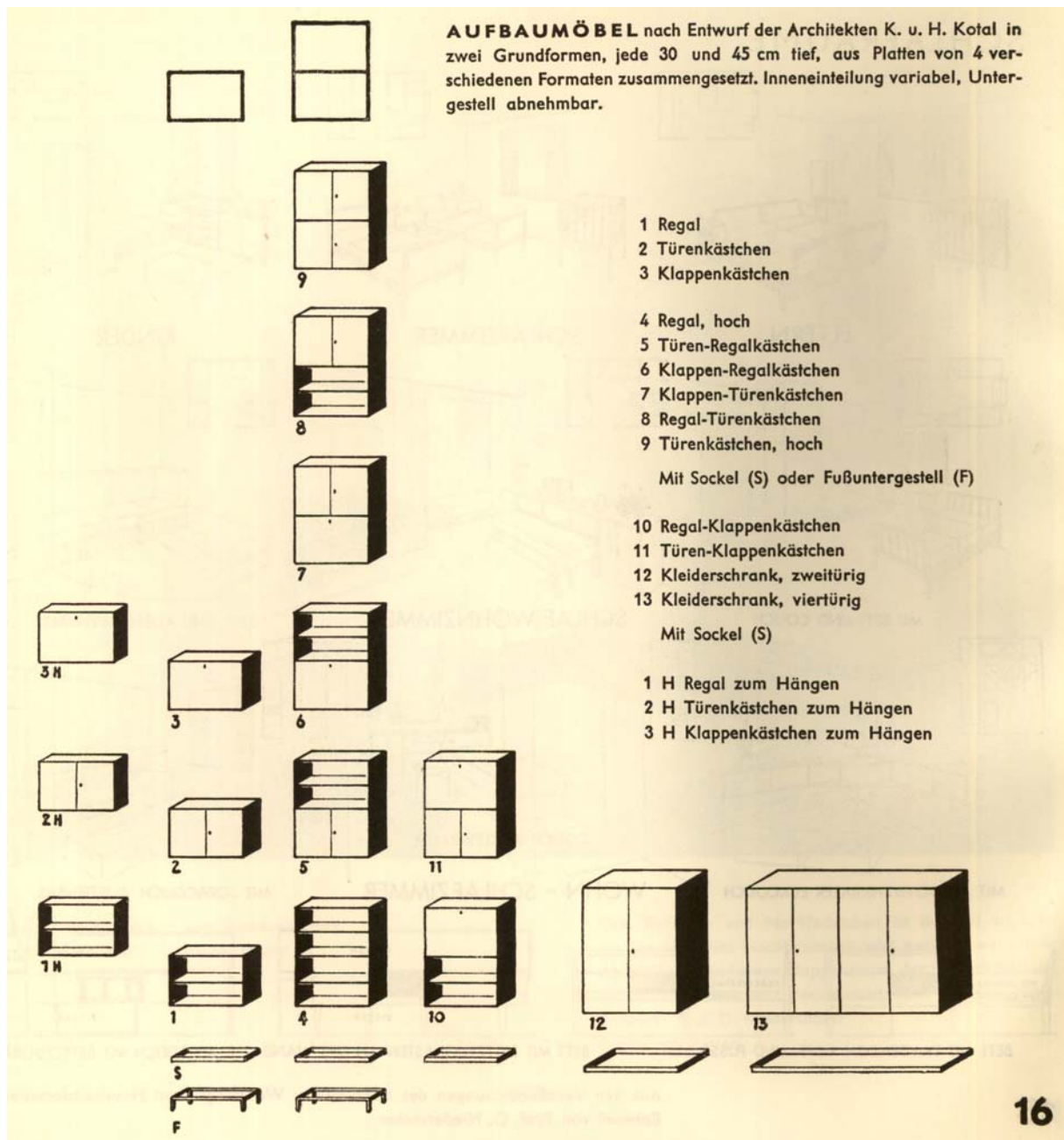


Abb. 55: K. und H. Kotal, Aufbaumöbel, 1952.

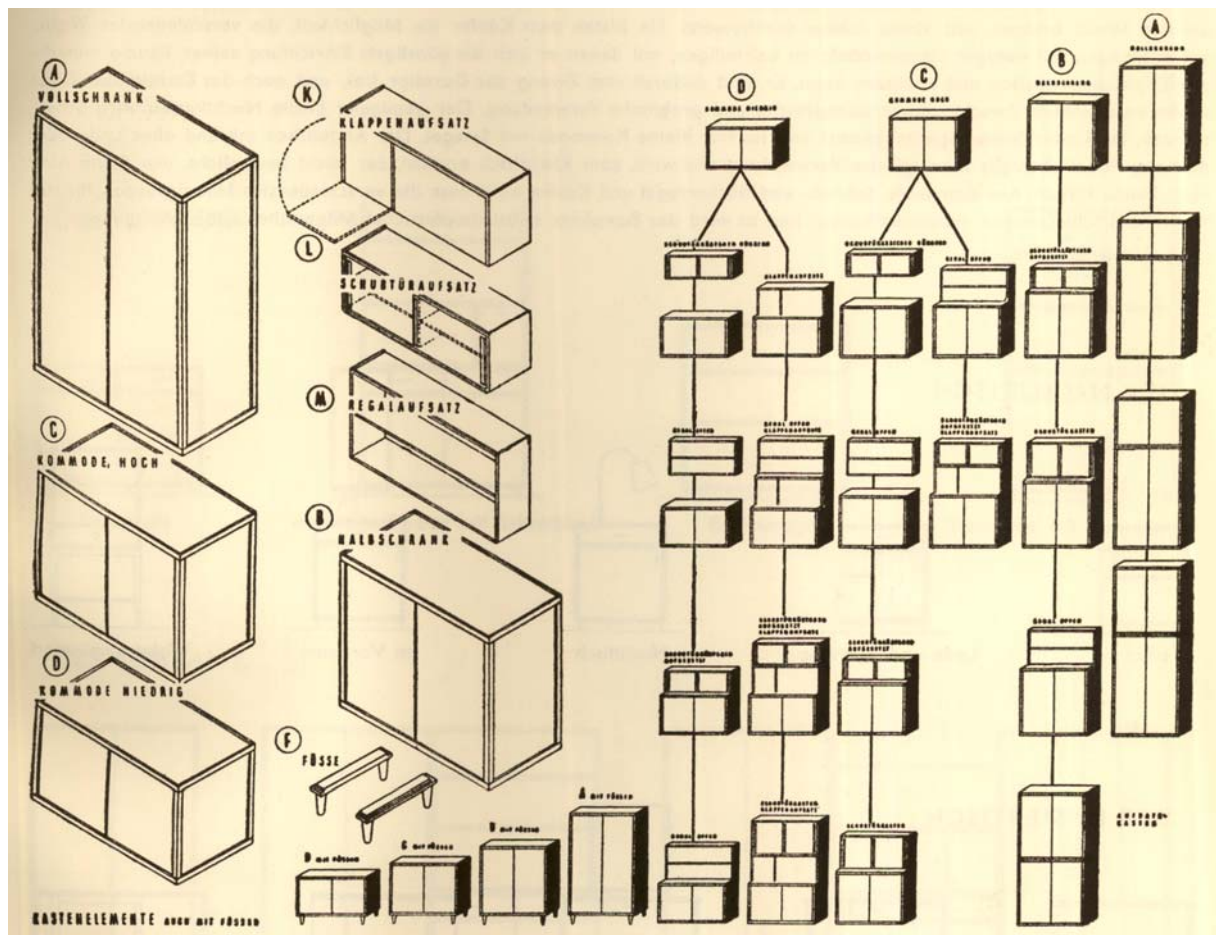


Abb. 56: Otto Niedermoser, Aufbaumöbel, 1952.

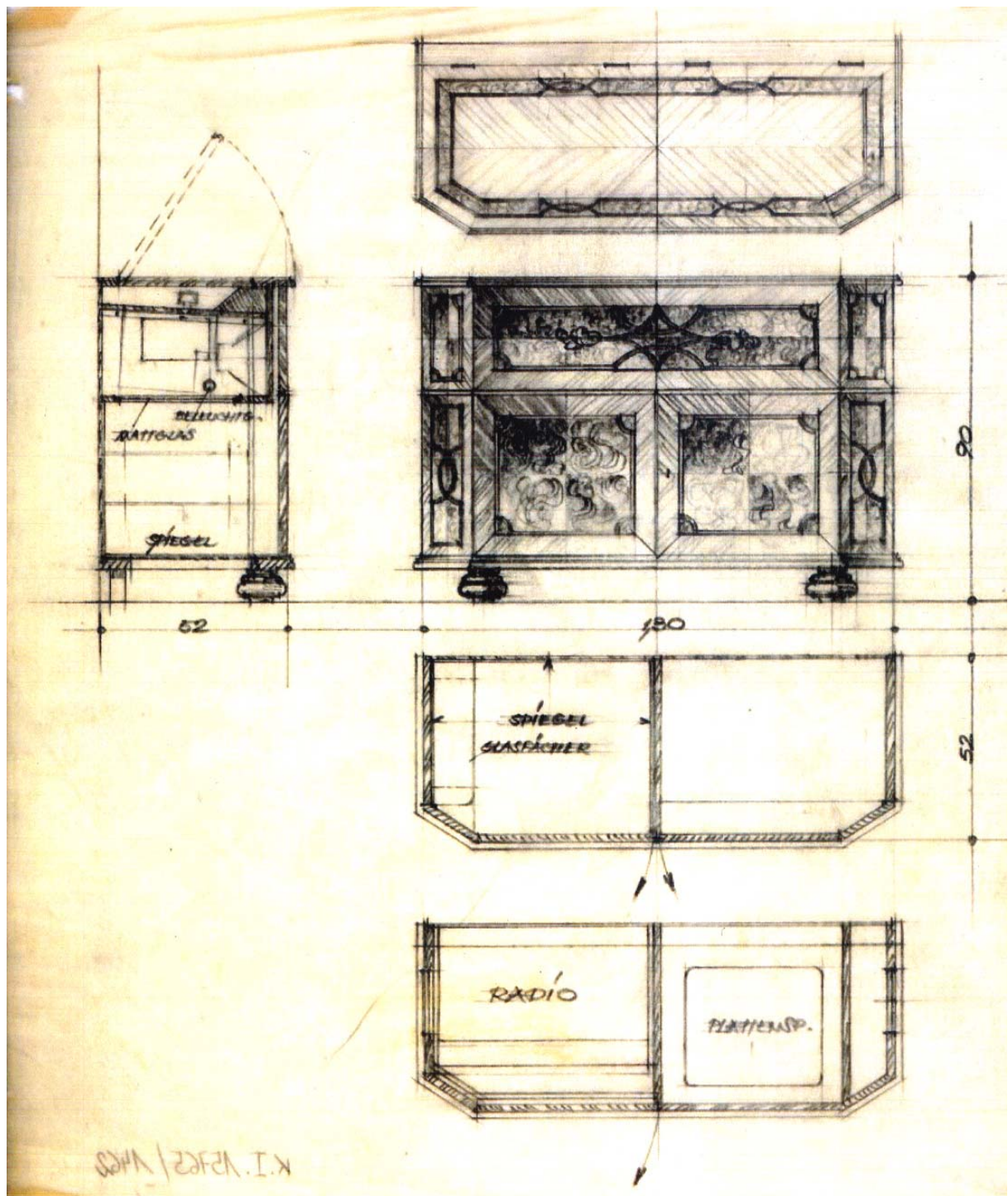


Abb. 57: Möbelfabrik Anton Herrgesell, Radioschrank, 1954, Bleistift auf Aquafixpapier, 46,5 x 35 cm, Museum für angewandte Kunst, Wien, Foto: © MAK, Wien.

Zusammenfassung

Die Möbelwerkstätte der Familie Herrgesell bestand ursprünglich aus einem kleinen Betrieb, den der Tischler Anton Herrgesell in Storchengasse 3 gegründet hatte, und entwickelte sich zu einem Familienunternehmen, welches über drei Generationen währte und an drei Standorten Wiens vertreten war. Die Blütezeit und dem damit einhergehenden größten wirtschaftlichen Aufschwung erfuhr die Firma unter der künstlerischen Leitung Moritz Herrgesells, dem Sohn Antons.

Die Zielsetzung dieser Arbeit war zunächst ein möglichst greifbares Bild dieses Unternehmens zu zeichnen, was die Aufarbeitung der Firmengeschichte, sowie die Aufgabenverteilung der einzelnen Familienmitglieder beinhaltet. Auf dieses Fundament aufbauend wurde der Schwerpunkt auf den künstlerischen Werdegang Moritz Herrgesells gelegt, welcher sich stilistisch vom konstruktiven Jugendstil zu einer sachlich reduzierten Formensprache bewegte, die einen ihrer Höhepunkte in der Entwicklung des Combina-Aufbaumöbels, einem aus standardisierten Elementen bestehenden, Serienerzeugnisses erreichte. Um diese stilistische Analyse der Möbelentwürfe Moritz Herrgesells nicht in ihrer Isoliertheit zu belassen, wurde weiters der Versuch unternommen, sein künstlerisches Schaffen in das Umfeld der zeitgenössischen Wiener Innenarchitektur und Möbelproduktion einzubetten, um aus diesem Kontext heraus seine innovativen Leistungen besser beurteilen zu können. Besonderes Augenmerk wurde dabei auf die Jahre der Zwischenkriegszeit gelegt, da hier der durchaus zeittypische Spagat zwischen der Suche nach einer neuen Formensprache, der aus den vielfältigen Problemen dieser Jahre entstandenen Notwendigkeit des sozialen Entwerfens und der immer noch fortwährenden Stilmöbelproduktion bei Herrgesell am besten beobachtet werden kann. Darüber hinaus war es mir ebenfalls ein Anliegen zu zeigen, dass der Name Herrgesell keineswegs ein völlig unbekannter in der Szene der Wiener Innenarchitekten war, was sich einerseits durch Moritz Herrgesells Aufzeigen bei international ausgeschrieben Wettbewerben und andererseits durch die Präsenz seiner Einrichtungen auf den Ausstellungen des damaligen Museums für Kunst und Industrie dokumentieren lässt.

Da der Name Herrgesell bis dato nur wenig Eingang in die Sekundärliteratur gefunden hat, stützt sich diese Arbeit einerseits auf den seit kurzer Zeit im Museum für angewandte Kunst befindlichen Nachlass mit über 2800 - zumeist von Moritz Herrgesell stammenden - Entwurfszeichnungen von Einrichtungen unterschiedlichster Art und andererseits auf zeitgenössische Quellen wie Fachzeitschriften, Ausstellungskataloge, Verkaufsbroschüren, Fotografien und diverse in verschiedenen Archiven zusammengetragene Dokumente und Papiere.

Lebenslauf - Doris Bauer

Ausbildung

2001 bis dato	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
2000 bis 2001	Studium der Soziologie und Ethnologie an der Universität Wien
1996 bis 2000	AHS, Bundesoberstufenrealgymnasium Krems (Schwerpunkt auf bildnerische Erziehung), Absolvierung der Matura
1992 bis 1996	Hauptschule Gmünd mit Schwerpunkt auf bildnerische Erziehung
1988 bis 1992	Volksschule Kirchberg am Walde